



debut08 ESTUDOS SUPERIORES EN DISEÑO TÉXTIL E MODA DE GALIZA

debut08

ESTUDOS SUPERIORES EN DISEÑO TÉXTIL E MODA DE GALIZA



XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE INNOVACIÓN,
E INDUSTRIA
Dirección Xeral de Promoción Industrial
e da Sociedade da Información



www.esdemga.uvigo.es/debut08

ESDEMGA

Paternariado Esdemga
Universidade de Vigo
Concello de Pontevedra
Deputación de Pontevedra
Caixanova
Cámara de Comercio de Pontevedra
ATEXGA

Directora
Lola Dopico Anciros

Subdirectora
Cristina Varela Casal

Coordinadora de Relacións Externas
Silvia García González

Asistente de Dirección
Rocío Gómez Juncal

DEBUT08

Organizan
. Vicerreitoría do Campus de Pontevedra, Universidade de Vigo
. ESDEMGA Estudos Superiores de Deseño Téxtil e Moda

Patrocinan
. Dirección Xeral de Promoción Industrial e Sociedade da Información, Consellería de Innovación e Industria .
. Bulthaup
. CocaCola
. ATEXGA
. AIPCLOP

Colaboran
Museo de Pontevedra
Sargadelos
Introset-Bulthaup
Confecciones M.R.F.
Coca Cola
Obradoiro de confección Ana Muñiz
Eloy Taboada fotógrafo
Confecciones Lita
Campo de Golf de Meis
Tiffany Shoes
Café Bonche
Araujo piel
Acero Plus
Foto Pako
Via Donna
Riebog
Volvoreta
Francarlori
Freiter S.L
Maditec S.L
Perfumería Douglas S.A
David Portela Fotógrafo
J. Criss. Fotografía Publicitaria y Retrato.
Micrococcus. “Contenedor de Ideas”.
Floristería Natureza.
La Antigüa
Saira (A.M.R. Decoración)
Trinidad Vidueira

Premios outorgados por:
. Mención Fin de Estudos
ATEXGA (Asociación Téxtil de Galicia) e AIPCLOP (Asociación de Industrias de Punto e Confección -Lugo, Orense e Pontevedra)
. Mención Especial do Xurado
Introset-Bulthaup

Xurado
. Andrés Aberasturi, Comisario del Ego de Pasarela Cibeles e Director de Pelonio Comunicación,
. Xavier Bombardó, Diseñador de Supralan,
. Diego Iníguez, Director de Imaxe de El Caballo,
. Silvia Salvador e Fernando Cornejo, deseñadores de Poti poti,
. Daniel Cantó (Redactor xefe de Neo2 Barcelona),
. Alan Baines, Director de St Martín´s College
. Representantes de ATEXGA e AIPCLOP.

. Lola Dopico, Directora dos Estudos Superiores de Deseño Téxtil e Moda de Galicia

Dirección
Lola Dopico

Dirección artística
Charo Froján e Alfredo Olmedo

Dirección de proxectos
Charo Froján e Alfredo Olmedo

Coordinación
Cristina Varela Casal
Rocío Gómez Juncal

Dirección e coordinación de Backstage
Heriberto Otero

Asistentes
Ana Seoane e Juan Manuel Gianzo

Montaxe
Carpintería Martínez Paz, S.L.
Museo de Pontevedra

Son
Sinsal audio
FM Sonido Profesional

Iluminación
Iluminaciones Pintos

Perruquería e Maquillaxe
Ana Barros

PUBLICACIÓN

Dirección
Lola Dopico

Coordinación
Cristina Varela

Textos
Román de la Calle
Román Padín
Julian Hibbard
Lola Dopico

Estilismo e perruquería
Estefanía Bello Martínez. Fanybell

Colaboración Especial
Julian Hibbard (www.julianhibbard.com)
Introset-Bulthaup (www.introset.es)

Traducións
Patricia Dopico
Área de Normalización Lingüística da Universidade de Vigo

Deseño Gráfico /Maquetación
dedominiopublico.com

Maquetación gráfica
Noelia Beceiro. Area de imaxe da Universidade de Vigo

Deseño web
dedominiopúblico.com

Programación web
Alberto García Ariza

Imprime
Gráficas Sogal

Edita
ESDEMGA. Universidade de Vigo

Depósito Legal: PO748-2008

ESDEMGA. ESTUDOS SUPERIORES EN DESEÑO TÉXTEL E MODA DE GALIZA
facultade de belas artes. rúa maestranza nº2. 36002 pontevedra. t. 986 801833
http://www.esdemga.uvigo.es info.esdemga@uvigo.es coordinacion.esdemga@uvigo.es

Unha vez máis estamos ante o momento do DEBUT, a posta en escea dunha nova promoción, a segunda que presenta o seu traballo desde a nosa titulación. O ano pasado nestas alturas do curso presentábamnos á primeira promoción e facíamolo cheos de expectativas e tamén de certa incerteza. O proxecto formativo desenvolvido desde o noso plan de estudos foi un exercicio esforzado, unha importante aposta da Universidade de Vigo e un horizonte cara o que nos diriximos con moitísima paixón por parte de todo o equipo docente e cun sentido da responsabilidade de todos e cada un dos integrantes do profesorado que traballou e traballa cada día para ofrecer a información máis actualizada, o coñecemento sistematizado e as fontes máis relevantes. Un modelo de formación metodolóxicamente altamente experimental baseado nunha relación achegada entre o equipo docente e os estudantes e nun seguimento moi tutorizado. É un percorrido moi curto no tempo. Parece excesivo e incluso casi pode resultar pedante facer unha valoración en tempo pasado cando únicamente estamos presentando a esta segunda promoción de graduados pero sen embargo por outra banda parece pertinente facelo xa que é necesario valorar esta breve traxectoria para ver en perspectiva acertos e erros.

Cando o ano pasado celebrabamos a primeira edición de DEBUT creíamnos estar no bo camiño pero ata o momento todo tiña sido un proceso máis ou menos interno no que nos guiáramos nun tanto por cento pola intuición da que debíamnos fiarnos e a un tempo nos mantiñamos expectantes. Pero despois de que en novembro a primeira promoción de ESDMGA presentara os seus proxectos fin de estudos na pasarela moitas foron as sorpresas que en moitos casos sobrepasaron as expectativas iniciais. O primeiro efecto foi a atención que acadou a pasarela en medios tanto xenerais como especializados, temos que agradecer a atención e o agarimo co que se acolleu o noso proxecto. Esta atención foi moi importante e o sigue a ser, por todo isto nos mostramos en todo momento moi agradecidos polo tratamento recibido.

Despois da graduación dos quince estudantes seis de elas foron seleccionadas para acudir a “El Ego de la Pasarela Cibeles”, naturalmente isto resultou un efecto de visibilidade para as novas deseñadoras, tres de elas estiveron coas suas coleccións na pasarela e as outras tres presentaron o seu traballo no showroom, pero especialmente foi un dato clave para que os estudantes que remataban e os que viñan detrás se formaran unha idea de que o esforzo que estaban a realizar, un

esfuerzo moi costoso na inversión persoal de traballo, compromiso e por qué non decilo de medios económicos, tiñan unha materialización real en forma dunha porta que se abría cara o exterior. A constatación de que có proxecto fin de estudos o que estaban facendo era presentarse ó mundo coas súas credenciais en forma de colección. E que ese nexo entre o mundo de estudante e o principio da vida profesional que en realidade é o proxecto estaba a cobrar todo seu sentido. Un horizonte que no día a día de construír, traballar e dirixirse cara ó fin da súa formación carecía de perspectiva ata ese mesmo momento, que sen dúbida foi un punto de inflexión moi importante na consolidación de estos estudos. As boas novas se manifestaron especialmente na porcentaxe de empleabilidade que se acadou entre as nosas recién graduadas, superior ó 70%. E non pararon de chegar outras boas novas, os nosos estudantes quedaban seleccionadas nos mellores postos nos certames ós que se presentaban: Tesoira, donde ano tras ano increméntase a representación da nosa titulación entre os seus seleccionados e premiados, en Novoo Festival onde o primeiro premio recaeu nunha das nosas estudantes, e quizais un dos máis importantes por o seu carácter marcadamente internacional It’s Seven Trieste , en Italia, un certame para novos

creadores no que de todos os seleccionados, a única representación procedente dunha escola de todo o estado foi unha estudante de ESDMGA, de feito o proxecto fora distinguido coa mención especial do xurado na pasada edición de Debut. Estamos francamente orgullosos destes resultados,estos premios e o recoñecemento a través das ofertas de traballo das empresas do sector,que veñen recabando os nosos estudantes. Para nós, máis alá da ledicia que nos produce, polo que significa na traxectoria destes novos deseñadores, nos sirven para reafirmarnos e para reforzar a concepción de que estamos a traballar na dirección axeitada. Tamén ten servido para que desde diferentes ámbitos_ académico, profesional etc._ as miradas se foran dirixindo con curiosidade cara a esta titulación situada nunha zona xeográficamente periférica pero que está sendo capaz de encontrar un discurso persoal e de calidade, con capacidade e vontade para mirar cara ó mundo pero tamén pisando no chan firme das mellores prácticas locais. Estamos en presente, un novo ano e un novo reto. Este curso volvemos a poñer en pé a nosa pasarela para que unha nova promoción de deseñadores nos sorprendan, nos asombren coas súas creacións. Este ano e arredor deste desfile tamén temos sido partícipes na construción dun discurso máis

global, quixemos formar parte da posta en marcha dun ambiente que inunda a cidade. A semana do desfile a cidade se embarca nunha celebración da cultura do deseño e da moda a través da celebración de obradoiros, xornadas e exposicións, un ambiente global no que destaca a cristalización de cada unha das propostas que permiten a convivencia de múltiples perspectivas e formas de achegarse ó universo moda. Da man de José Luis Merino un dos ilustradores de moda máis relevantes dos últimos anos se abre un obradorio de ilustración de moda que compartirá protagonismo cun taller de alta costura impartido por Casimiro Fernández e un curso de creación gráfica aplicada ó deseño de moda de mans dos deseñadores afincados en Berlín Poti poti. Desde o ámbito expositivo dúas mostras abren as súas portas, a primeira procedente da colaboración co “Museo del Traje de Madrid” permitíranos disfrutar dunha colección de traxes nupciais de excelente factura e valor patrimonial, “Mulleres de Branco” é o título desta exposición que gozou das mellores críticas e que xunto con “Francoise Kollar e a moda” ocuparán as salas do “Pazo da cultura” de Pontevedra. Esta programación completárase cunha xornada centrada nos aspectos de recursos humanos e de comunicación de moda, na que arredor dun formato de mesa redonda debatiremos con expertos e profesionais do sector.

Pontevedra Debut este é o nome que agrupa estos encontros, exposicións, obradorios, etc... que arroupan e estenden o punto central que para nós como titulación se concentra entorno a Debut08, o desfile onde en presenza dun xurado de luxo os nosos estudantes van a facer a súa “posta de longo”. Alan Baines, director de Saint Martins College, Andrés Aberasturi, director de “El Ego de Pasarela Cibeles”, Daniel Cantó, redactor xefe de Neo Moda Barcelona, Xavier Bombardó, director da marca de deseño téxtil Supralán, Diego Iñiguez, director de imaxe de El Caballo, así como os deseñadores de Poti poti e os representantes das asociacións téxtis ATEXGA e AIPCLOP conforman un tribunal extraordinario ó que queremos agradecer a súa xenerosidade, dispoñibilidade e traballo que contribúen a elevar o nivel e a dar maior proxección día a día á calidade dos traballos que saen destes estudos.

O desfile Debut08, conta coa colaboración e o apoio da Universidade de Vigo a través da Vicerrectoría do Campus de Pontevedra, pero temos que agradecer a complicidade e apoio da Dirección Xeral de Innovación e Industria e de todos os socios patrocinadores da titulación, o Concello de Pontevedra, a Diputación , a Cámara de Comercio e Caixanova así como as asociacións do sector téxtil, ATEXGA, AIPCLOP e TexVigo que

colaboran sempre dun modo próximo con esta titulación. Todos estos amigos teñen redobrado os seus esforzos porque entenderon o interés e a oportunidade de apostar por un proxecto esencialmente formativo pero que tamén está a converterse en parte integrante da paisaxe desta cidade onde a cultura do deseño, da creación e da moda parece que teñen atopado un lugar idóneo para medrar e desenvolverse. Agardamos que sexa así traballamos para conseguilo. Temos a seguridade de que é necesario reclamar unha titulación oficial no ámbito do deseño, e cremos que a nosa titulación ven demostrando que desde a universidade ofrécese unha formación de alto nivel neste ámbito e que esa é a formación que a industria da moda necesita agora máis que nunca.

Esta publicación que presentamos este ano conta con moito traballo detrás e con moitas colaboracións destacadas como a de Román de la Calle que reflexiona precisamente sobre os territorios transversais onde disciplinas alonxadas atopan confluencias xeradoras de experiencias, e naturalmente as notas de Román Padín sobre o estatuto do fotográfico na construción do discurso da moda e finalmente subliñar a nosa gratitude a Julian Hibbard, que ten colaborado coa publicación cedéndonos unha mágnifica colección de imaxes que exemplifican ese cruzamento de

camiños entre a arte, o cine e a moda. Este ano novos amigos da titulación quixeron colaborar con nós, Bultauph, CocaCola, Sargadelos, Eléctrica La Moderna a eles gracias polo voto de confianza e a aposta que significa o seu patrocinio. Un especial agradecemento para o director do Museo de Pontevedra, Carlos Valle para todo o magnífico equipo do Museo pola súa amabilidade e colaboración, esta vai a ser sen dúbida unha marabillosa oportunidade, a de poder presentar os traballos no novo edificio do Museo de Pontevedra e estamos moi satisfeitos de que se teñan arriscado a correr esta aventura conosco. Estos agradecementos como directora quero facelos extensivos ó equipo docente desta titulación, cada un dos seus compoñentes tense implicado ó máximo das súas posibilidades, ás veces creo que mesmo superando as súas posibilidades, con este proxecto e cos seus alumnos. A titulación e especialmente esta directora ten unha débeda co equipo ó fronte da xestión do desfile; Elas, con maiúsculas porque son un magnífico equipo de mulleres, Cristina Varela, Rocío Gómez e Silvia García, xunto cos directores de proxectos, Charo Froján e Alfredo Olmedo teñen feito un traballo difícilmente ponderable, deixando de atender ós compromisos profesionais e persoais de cada un deles, dunha forma xenerosa e nunca suficientemente recompensada.

E por último, pero en lugar principal, porque é a eles ós que corresponde todo o protagonismo real, quero facer explícito o noso maior respecto por esta nova promoción de deseñadores. Novos creadores que están reunindo as forzas para subir á pasarela e asombrarnos, eles son os protagonistas; o núcleo de atención, o foco ao que se ten dirixido todo o esforzo de entidades e de profesionais que temos acompañado, guiado e ás veces tropezado con eles. Todos os focos sobre eles, son dezaioito creadores sen límites, que van a percorrer un camiño ao que nos temos acompañado, ata aquí. E agora que se abran as portas, que se encendan as luces
MARLY CARBALLAL, BRUNO RODRIGUEZ, MIRIAM GARCÍA, LUCÍA BARREIRO, LETICIA BLANCO, AGAR FERNANDEZ, MARGARITA CUESTA, MARÍA CERDEIRA, ANA PÉREZ, MARTA MONTOTO, PAULA MONTOTO, ALEJANDRO GONZÁLEZ, BEATRIZ SOTO, EVA NÚÑEZ, LIDIA POZA, MARCOS BARRA, ROSA MARTÍNEZ, NOEMÍ ESPERÓN

Este é o momento para o que traballastes. O segundo exacto no que tedes que saír a escea A pasarela é vosa, deixadenos coñecer o voso mundo.

lola dopico aneiros. directora de esdemga

Una vez más estamos ante el momento del DEBUT, la presentación de una nueva promoción, la segunda que presenta su trabajo desde nuestra titulación. El año pasado a estas alturas del año presentábamos a la primera promoción y lo hacíamos llenos de expectativas y también de cierta incertidumbre. El proyecto formativo desarrollado desde nuestro plan de estudios ha sido un ejercicio esforzado, una importante apuesta de la Universidad de Vigo y un horizonte hacia el que nos hemos dirigido con muchísima pasión por parte de todo el equipo docente y con un sentido de la responsabilidad de todos y cada uno de los miembros del profesorado que trabajó y trabaja cada día para ofrecer la información más actualizada, el conocimiento sistematizado y las fuentes más relevantes. Un modelo de formación metodológicamente altamente experimental basado en una relación cercana entre el equipo docente y los estudiantes y en un seguimiento muy tutorizado. Es un recorrido muy corto en el tiempo. Parece excesivo e incluso casi puede resultar pedante hacer una valoración en tiempo pasado cuando únicamente estamos presentando a esta segunda promoción de graduados pero, sin embargo, por otro lado parece pertinente hacerlo ya que es necesario valorar esta breve trayectoria para ver en perspectiva aciertos y errores.

Cuando el año pasado publicábamos la edición de DEBUT07 creímos estar en el buen camino pero hasta el momento todo había sido un proceso más o menos interno en el que debíamos guiarnos en un tanto por ciento por la intuición de la que debíamos fiarnos y al mismo tiempo nos manteníamos expectantes. Pero después de que en noviembre la primera promoción de ESDemGA presentase sus proyectos fin de estudios en la pasarela muchas fueron las sorpresas que en muchos casos sobrepasaron las expectativas iniciales. El primer efecto fue la atención que alcanzó la pasarela en medios tanto generales como especializados, tenemos que agradecer la atención y el cariño con el que se acogió nuestro proyecto. Esta atención fue muy importante y lo sigue siendo, por ello nos mostramos en todo momento muy agradecidos por el tratamiento recibido.

Tras la graduación de 15 estudiantes seis de ellos fueron seleccionados para acudir a El Ego de la Pasarela Cibeles, naturalmente esto resultó un efecto de visibilidad para las nuevas diseñadoras, tres de ellas estuvieron con sus colecciones en la pasarela y las otras tres presentaron su trabajo en el showroom, pero sobre todo fue muy importante para que los estudiantes que terminaban y los que venían detrás se conformasen una idea de que el esfuerzo que estaban realizando

que era muy costoso en inversión personal de trabajo, compromiso y por qué no decirlo de medios económicos, tenía una materialización real en una puerta que se abría hacia el exterior. La constatación de que con ese proyecto fin de estudios lo que estaban era presentándose al mundo con sus credenciales en forma de colección y que ese nexo entre la época de estudiantes y el comienzo de la vida profesional que es el proyecto realmente cobraba todo su sentido. Un horizonte que en el día a día de construir, trabajar y dirigirse hacia el fin de su formación carecía de perspectiva hasta ese momento y que sin duda fue un punto de inflexión muy importante en la consolidación de estos estudios. Las buenas noticias se manifestaron especialmente en el tanto por ciento de empleabilidad que alcanzamos entre nuestras recién graduadas, superior al 70%. Y no pararon de llegar otras buenas noticias, nuestras estudiantes quedaban seleccionadas en los mejores puestos en los certámenes a los que se presentaban: Tesoira, donde año tras año aumenta la representación de nuestra titulación entre sus seleccionados y premiados, hasta Novoo Festival donde el primer premio recayó en una de nuestras estudiantes y quizá uno de los más importantes por su carácter marcadamente internacional It's Seven en Trieste, Italia, un certamen para jóvenes creadores en el

que de todos los seleccionados, la única representación procedente de una escuela de todo el estado fue una estudiante de Esdemga, de hecho la que había sido galardonada con la mención especial del jurado en la pasada edición de Debut. Estos premios y el reconocimiento a través de las ofertas de trabajo de las empresas del sector, que han recabado nuestros estudiantes, para nosotros, más allá de la alegría que nos producen, por lo que significa en la trayectoria de estos jóvenes diseñadores, nos reafirman y nos sirven para reforzar la concepción de que trabajamos en la dirección adecuada. También han servido para que desde diferentes ámbitos_ académico, profesional etc._ las miradas se hayan dirigido con curiosidad hacia esta titulación situada en una zona geográficamente periférica pero que está siendo capaz de encontrar un discurso personal y de calidad, con capacidad y curiosidad para mirar al mundo pero también pisando en el suelo firme de las mejores prácticas locales. Estamos en presente, un nuevo año y un nuevo reto. Este curso volvemos a poner en pie nuestra pasarela para que una nueva promoción de diseñadores nos sorprendan, nos asombren con sus creaciones. Pero este año y alrededor de este desfile también hemos sido participes en la construcción de un discurso más global, hemos querido

formar parte de la puesta en marcha de un ambiente que inunda la ciudad. La semana del desfile la ciudad se embarca en una celebración de la cultura del diseño y de la moda a través de la celebración de talleres, jornadas y exposiciones, un ambiente global en el que destaca la cristalización de cada una de las propuestas que permiten la convivencia de múltiples perspectivas y formas de acercarse al universo moda. De la mano de José Luis Merino uno de los ilustradores de moda más relevantes de los últimos años se abre un taller de ilustración de moda que compartirá protagonismo con un taller de alta costura impartido por Casimiro Fernández y un taller de creación gráfica aplicada al diseño de moda de manos de los diseñadores afincados en Berlín Poti poti. Desde el ámbito expositivo dos muestras abren sus puertas, la primera procedente de la colaboración con el Museo del Traje de Madrid nos permite disfrutar de una colección de trajes nupciales de excelente factura y valor patrimonial, “Mulleres de Branco” es el título de esta exposición que ha gozado de las mejores críticas y que junto con “Francoise Kollar, a moda” ocuparán las salas del “Pazo da cultura” de Pontevedra. Esta programación se completa con una jornada centrada en los aspectos de recursos humanos y de comunicación de moda, en las que alrededor de un formato de mesa redonda debatiremos

con expertos y profesionales del sector moda. Pontevedra Debut este es el nombre que agrupa estos encuentros, exposiciones, talleres, etc... que arropan y extienden un punto central que para nosotros como titulación se concentra entorno a Debut08, el desfile donde en presencia de un jurado de lujo nuestros estudiantes van a hacer “su puesta de largo”. Alan Baines Director de Saint Martins, College, Andrés Aberasturi, director del Ego de Pasarela Cibeles, Daniel Cantó, Redactor Jefe de Neo Moda Barcelona, Xavier Bombardó, Director de la marca textil Supralán, Diego Iñiguez, Director de Imagen de El Caballo, así como los diseñadores de Poti poti y los representantes de las asociaciones textiles ATEXGA y AIPCLOP conforman un tribunal extraordinario al que queremos agradecer su generosidad, disponibilidad y trabajo que contribuyen a elevar el nivel y dar mayor proyección día a día a la calidad de los trabajos que salen de esta escuela.

El desfile Debut08, cuenta con la colaboración y apoyo principal de la Universidad de Vigo a través de su Vicerrectorado del Campus de Pontevedra pero hemos de agradecer la complicidad y apoyo de la Dirección General de Innovación e Industria y de todos los socios patrocinadores de la titulación, el Concello de Pontevedra, la Diputación, la Cámara

de Comercio y Caixanova así como las asociaciones del sector textil, ATEXGA, AIPCLOP y TexVigo que colaboran siempre de un modo próximo con esta titulación. Todos estos amigos han redoblado sus esfuerzos porque han entendido el interés y la oportunidad de apostar por un proyecto formativo pero que también se está convirtiendo en parte integrante del paisaje de esta ciudad donde la cultura del diseño, de la creación y de la moda parece que han encontrado un lugar idóneo para crecer y desarrollarse. Esperamos que sea así y trabajamos para conseguirlo. Tenemos la seguridad de que es necesario reclamar una titulación oficial en el ámbito de diseño, y creemos que nuestra titulación ha demostrado que desde la universidad se ofrece una formación de alto nivel en este ámbito y que esa es la formación que la industria de la moda necesita ahora más que nunca.

Esta publicación que presentamos este año cuenta con mucho trabajo detrás y con muchas colaboraciones destacadas como la de Román de la Calle que reflexiona precisamente sobre los territorios transversales donde disciplinas alejadas encuentran confluencias generadoras de experiencias necesarias, y naturalmente el ensayo de Román Padín sobre el estatuto de lo fotográfico en la construcción del discurso de la moda. Finalmente agradecer

la colaboración de Julian Hibbard que ha colaborado con la publicación cediéndonos una magnífica colección de imágenes que son un gran ejemplo de ese cruce de caminos entre el arte y moda. Este año nuevos amigos de la titulación han querido colaborar con nosotros, Bultauph, Cocacola, Sargadelos, Eléctrica La Moderna, a ellos gracias por el voto de confianza y apuesta que es su patrocinio. Un especial agradecimiento para el Director del Museo de Pontevedra, Carlos Valle y para todo el magnífico equipo del Museo por su amabilidad y colaboración, ha sido una maravillosa oportunidad la de poder presentar los trabajos en el nuevo edificio del museo de Pontevedra y estamos muy satisfechos de que hayan querido correr esta aventura con nosotros.

Estos agradecimientos como directora quiero hacerlos extensivos al equipo docente de esta titulación, cada uno de ellos se ha implicado al máximo de sus posibilidades, a veces creo que incluso sobrepasando sus posibilidades, con este proyecto y con sus alumnos. Especialmente la titulación y esta directora tienen una deuda con el equipo al frente de la gestión del desfile; Ellas, con mayúsculas porque son un magnífico equipo de mujeres, Cristina Varela, rocío Gómez y Silvia García, junto con los directores de proyectos, Charo Froján y Alfredo Olmedo, que han hecho un trabajo

difícilmente ponderable, dejando de atender a compromisos profesionales y personales de una forma generosa y nunca suficientemente recompensada.

Y por último, pero en lugar principal, porque es a ellos a los que corresponde todo el protagonismo real, hacer explícito nuestro mayor respeto por esta nueva promoción de diseñadores. Jóvenes creadores que están reuniendo las fuerzas para subir a la pasarela y asombrarnos, ellos son los protagonistas; el centro de atención real, el foco al que se ha dirigido todo el esfuerzo de entidades y de profesionales que hemos acompañado, guiado y a veces tropezado con ellos.

Todos los focos sobre ellos, son dieciocho creadores sin límites, que van a recorrer un camino al que nosotros hemos acompañado hasta aquí. Y ahora que se abran las puertas, que se enciendan las luces:
MARLY CARBALLAL, BRUNO RODRIGUEZ, MIRIAM GARCÍA, LUCÍA BARREIRO, LETICIA BLANCO, AGAR FERNANDEZ, MARGARITA CUESTA, MARÍA CERDEIRA, ANA PÉREZ, MARTA MONTOTO, PAULA MONTOTO, ALEJANDRO GONZÁLEZ, BEATRIZ SOTO, EVA NÚÑEZ, LIDIA POZA, MARCOS BARRA, ROSA MARTÍNEZ, NOEMÍ ESPERÓN

Este es el momento para el que habéis trabajado. El segundo exacto en el que las puertas se abren. La pasarela es vuestra, dejadnos conocer vuestro mundo.

lola dopico aneiros. directora de esdemga

El acto
de
observar

**The act
of observing**

Julian Hibbard

La vida para mi no es una línea recta. Bajo la superficial existen el misterio, encuentros con lo inesperado, lo surreal.

Yo solía jugar en el sótano. Yo solía escabar en el jardín. Lo ordinario estaba lleno de posibilidades. Con el uso de simples accesorios y un poco de imaginación yo podía ser transportado. Ahora veo que

For me life is not a straight line. Beneath the surface there lies mystery, twists, encounters with the unexpected, the surreal.

I used to play in the cellar. I used to dig in the garden. The everyday held possibilities. With the use of simple props and a little imagination I could be transported. I see now that the boundaries between play and

la frontera entre el juego y el aprendizaje, lo oscuro y lo claro, lo real y lo imaginario, nunca se ha ido del todo.

En cuanto comencé a sacar fotografías, me sentí atraído por la doble capacidad de la cámara de contar historias y congelar la narrativa. Entonces fue así que comencé a crear un tipo de imagen recurrente, lleno de suspenso, tensión y una cierta ironía.

learning, what is dark and what is light, what is real and what is not, have never really gone away.

As soon as I started taking pictures I became fascinated by the cameras' dual ability to both tell stories and freeze narrative. And so it was that I began to create a recurrent type of image, full of suspense, tension and a certain irony.

Para mi siempre ha existido una magia asociada con la exposición y desarrollo de una imagen y sigo atraído a la idea de una transformación a través de la luz y el ambiente que se puede lograr dentro de la cámara.

Podría describir mis imágenes como surreales, cinemáticas y crípticas.

For me there has always been a magic associated with exposing and developing an image and I am still attracted to the idea that a transformation, through lighting and mood, can be achieved in camera.

I would describe my photographs as dreamy, cinematic and cryptic. Like crystals forming in a solution they have grown to connect

Como los cristales que se forman en una solución, han crecido para conectar momentos esenciales con la relación entre el observador y el observado. El acto de observar me interesa mucho y el mirar sin ser visto es, por supuesto, el placer del voyerista.

Mis imágenes ocurren en un lugar donde la moda

essentially staged moments with the relationship between watcher and watched. The act of observing interests me greatly and to look without being seen is of course the thrill of the voyeur.

My images fall in a place where fashion meets film, where the introduction of simple props or clothing become devices on which to

se encuentra con el cine, donde el uso de accesorios simples o ropa se convierten en dispositivos en los cuales colgar ideas. La atención al detalle y al sentido del lugar son elementos claves para que tales ideas funcionen, por lo que mis proyectos son preparados con mucho cuidado y con el uso de un guión.

hang ideas. Attention to detail and a sense of location are key elements for such ideas to work and as such shoots are carefully prepared and storyboarded.

More and more I will be drawn into the realm of creating fashion images as I continue to investigate bringing garments and objects to life through the activity of the wearer and the role of spectatorship.

Cada vez me siento mas atraído al mundo de la fotografía de la moda a través de mi constante investigación sobre el rol, vida y personalidad de las prendas y otros objetos que se observan en quien los viste y el rol del espectador.

En 1994 Julian Hibbard recibió una beca Erasmus para estudiar en la Facultad

In 1994 Julian Hibbard received an Erasmus European Grant to study at the Facultad de BBAA de la Universidade de Vigo for one semester. In 2008 he exhibited at the Fundación RAC (Rosón Arte Contemporáneo) in conjunction with Introset/Bulthaup. Julian's first photography book, a conceptual alphabet ABC compilation, will be available through Mark Batty Publisher in February 2009.

de BBAA de la Universidade de Vigo por un cuatrimestre. En 2008 exhibió en la Fundación RAC(Rosón Arte Contemporáneo) junto con Introset/Bulthaup. Su primera publicación de un libro de fotografía estará disponible a través de Mark Batty Publisher en Febrero 2009. Actualmente Julian vive y trabaja en Nueva York.

He currently lives and works in New York.

For more information please visit: www.julianhibbard.com

Para más información:
www.julianhibbard.com









Sobre
as relacións
entre música
& artes plásticas

**Sobre
las relaciones
entre música
& artes plásticas**

Román de la Calle

-- I --

Cando, por moi diversas motivacións, tiveron que aproximarme reflexivamente ao xogo de relacións que os diferentes dominios das manifestacións artísticas foron mantendo entre sí, ao longo da historia da arte, sempre me impresionou o ineludible papel mediador/ regulador que, dun ou doutro xeito, desempeñou a linguaxe falada nesa serie de intercambios. Á fin e ao cabo, a linguaxe foi historicamente o auténtico gardián da porta, o persistente vixía do obrigado desfiladeiro conducente a esas compartidas comunicacións “interartísticas”.

A dicir verdade, é como se a razón -encarnada directamente na linguaxe- esixira e se reservase de xeito implacable a supervisión, próxima ou remota, de todos os posibles diálogos formulados no seo das Belas Artes, regulando calquera aproximación entre as distintas manifestacións artísticas, incluso naqueles momentos nos que a hibridación, o nomadismo e a transtextualidade teñan podido adquirir carta de natureza, como ocorre na complexa situación actual do panorama artístico contemporáneo.

É máis, se algún deses plurais intercambios históricos entre as artes ten gozado de especialísimo predicamento e ten podido

ostentar o máis elevado respaldo común, como modelo de intervención, hai que recoñecer que sempre debeu atoparse, protagonizando tal interconexión, a alongada sombra da linguaxe, en pleno rendemento e astuta postura.

(a) Deste modo, a vixencia -durante séculos- do vello motto horaciano (Verso 361. Epistola ad Pisones) do “ut pictura poesis” marcou, sen dúbida, as numerosas interrelacións desenroladas no dominio das Belas Artes. En realidade, durante séculos a poesía ten penetrado por doquier os intersticios das formas visuais, sendo estas ao sumo as “manifestacións sensíbeis desas ideas”, encarnadas na linguaxe e vehiculadas asimesmo nesa bagaxe plural -suma de cores, formas, volumes e texturas- na que se resolven, consolidan e transforman as artes plásticas.

Linguaxe & imaxes sempre mantiveron relacións frecuentes, mais nada sinxelas e, polo común, fortemente propiciadas institucionalmente. E nese marco as pugnas entre subordinacións e autonomías foron basicamente constantes, intensas e non sempre pacíficas.

(b) Outro tanto cabe dicir, por suposto, do modelo “ut poesis musice” / “ut musice poesis”, cuxa máis grande baza quizais teña

sido historicamente o dilatado sometemento da música á poesía -convertida esa na palabra cantada- consagrando, deste modo estratéxico e funcional, o franco predominio da linguaxe falada sobre todas as demais modalidades e tipoloxías de sons.

Non en van o carácter semántico das palabras soubo impoñer e fomentar, sobre a estricta sintaxe musical, as súas propias franquicias, desempeñando asimesmo as funcións do logos (ora transformado en palabra, ora retido como pensamento) e regulando calquera tensión que se teñan podido establecer entre o plano do sensible, o nivel emotivo e o propiamente racional.

Recórdese, por exemplo, como nas mesmas portas da modernidade e incluso tamén no século das luces, tanto “a estética da ratio” como “a estética da délicateza” pugnaban, nos seus afáns teóricos e ambicións prácticas, por descubrir as claves normativas das Belas Artes, xa fora dende a mirada racional ou dende as opcións do sentimento. Mais en ambos casos, o espello inmediato, tanto da razón como da emotividade, non facía senón reflectir a prioridade e o particular alcance das forzas comunicativas, expresivas e reflexivas da palabra, sobre calquera outros medios e ámbitos artísticos. Dobregándose estes aos seus metalingüísticos consellos ou dictados, segundo os casos.

(c) Sen embargo -todo debe sopesarse comedidamente-, tamén nesa época, na que a modernidade abría as súas portas ao desdoblamento e ao recoñecemento dos valores e as posibilidades estrictamente humanos, atopamos no sempre complexo mundo das artes unha dobre mirada, nas súas búsquedas paulatinas por descubrir -dende o plexo das relacións posibles entre elas- un certo liderado, a partir das correspondentes traxectorias e das súas respectivas aportacións.

Dalgún xeito, o desdoblamento da teorización da pintura -o suxectivo mundo da imaxe- atópase co feito de que pode abrirse e mirar interesadamente hacia o dominio da palabra, seguindo, nese sentido, o xa consolidado imperativo do “ut poesis pictura”. O teatro -como poesía representada- sería o modelo desa regulación, o polo de atracción dunha certa unidade interartística, na que a palabra se fai visible e devén imaxe parlante e incluso palabra pintada. Tableau vivant, que fala e se move no escenario da vida, porque a vida toda se transforma e intensifica nunha compartida representación.

A busca de “la poétique” -a definición das regras da poética- extrapólase dende o contexto da literatura e da retórica hacia os demais ámbitos artísticos e, unha vez máis,

a teoría da arte trenza estreitamente os seus dedos coa práctica artística, conformando un forte vademecum de normalizacións.

É así como o mundo das imaxes se aproxima, nunha nova volta de torca, ao mundo da palabra. A sombra vixía das imaxes está trenzada de palabras. Ou dito directamente: as palabras convértense na inseparable sombra das imaxes. Os valores vitais que comunica a pintura, a través dos valores sensíbles e formais, necesitan traducirse con palabras. Son palabras pintadas.

Mais asimesmo, tampouco faltan as miradas que dende a pintura apuntan hacia o ámbito da música, entendéndoo como xenuíno conxunto de relacións, como o contexto depurado da sintaxe, como o modelo máximo da pureza das conexións formais e paradigma do triunfo da forma e da unidade. É curioso que arquitectura e música compartan, para moitos teóricos, toda unha bagaxe común e que dende ese núcleo se intente abordar as claves de especificación xeral da arte e viabilizar unha posible poética, non coincidente coas peaxes impostas dende a prioridade da palabra. Por iso tamén o mundo da imaxe atende, pola súa banda, hacia esa diferenciada orientación: “ut pictura musice” como fórmula didáctica, que operativamente

intentará axeitarse ás estratexias do “ut musice pictura”.

A miúdo, non se presta a debida atención ao seguimento dese dobre rumbo modelizador -posible- fronte ao que as artes plásticas se teñen atopado historicamente. Sen embargo, tanto a nivel práctico -co desenrolo das manifestacións artísticas pertinentes- como a nivel teórico -coa formulación das respectivas “poéticas” e a súa xustificación estética- esa dualidade non é, nin moito menos, insignificante para a historia da pintura.

Metafóricamente, diríamos que dous briosos corceis puideron dinamizar e guiaron diacrónicamente o carro da imaxe: a poesía e/ou a música. Aínda que, á súa vez, entre eles manteñen un tupido tramado de débitos e compromisos. A poesía (como palabra) irmandada coa música. E a música sospeitosamente en débeda coa soterrada xurisdición da palabra, transformada en poesía¹.

1.- Ao referirnos á fórmula “ut pictura musice” subliñamos ante todo o carácter puro ou absoluto da música, á marxe de calquera carga referencial extramusical (textos, títulos descritivos, asociacións coa natureza). É dicir trataríase de músicas instrumentais sen ningunha intención descritiva nin evocativa explícita. Non esquezamos que ao longo de todo o XIX mantívose unha longa pugna entre os partidarios de “a música pura” e os defensores de “a música descritiva ou alusiva”. O vello modelo da orixe natural da música tivo o seu alongado peso histórico nas teorías da imitación perceptible da natureza. Fronte a iso, xa no XX será o traballo humano e só el o que se atreva a reivindicar o aspecto creador e construtor das obras artísticas. O modelo da música pura e absoluta, desligada de referencias extramusicais, será fundamental para as artes plásticas e a súa autonomía fronte a referencias literarias.

De seguir e entregarse a elaboración das imaxes ao modelo dunha ou doutra opción, os resultados, as esixencias e as posibilidades comunicativas derivados de todo iso nunca, por definición, son os mesmos. Entre o consagrado modelo do “ut pictura poesis” e a experimental viabilidade da fórmula poética do “ut pictura musice” ábrese sempre un dobre reto, ante o exercicio investigador da pintura, malia que xa saibamos, pola nosa banda, os desenlaces que a historia da arte nos ten deparado en ambos sentidos e opcións.

-- II --

As confrontacións entre música e pintura non foron nin moito menos estrañas, ao longo da historia, e segue sendo unha especie de reto recorrente, mantendo no contexto da cultura, o feito de seguir intentándoo de forma experimental. É evidente que esa arriscada operación de instaurar xogos de contrastes entre música e artes plásticas non deixa de ser, cando menos, fronteirizamente escabrosa. Pois, un horaciano muro de bronce² -Hic murus aheneus esto- separa drásticamente a natureza de ambos dominios. Un é íntegramente visual, mentres

2.- A referencia clásica ao “muro de bronce”, como algo que se sabe e asume como regra / principio infranqueable, é xa ben coñecida en Horacio Epístolas I, 1: 60-61 e tamén en Odas III, 3, 65. Na teoría da arte o “murus aheneus” tómasse como expresión consagrada dunha certa normatividade debidamente fixada. Así a utilizamos nós aquí, como fronteira definitiva entre música e pintura.

que a natureza do outro ámbito non o é, en absoluto, senón completamente sonora³. Agora ben, sentada xa a existencia natural do muro, a que estratexias é posible apelar para poder salvalo, en determinados puntos do seu trazado? Dito doutro xeito, baixo que premisas e condicións foron viables determinadas confluencias entre música e artes plásticas? Que pértigas foron empregadas para facer efectivo o intento de saltar o “murus aheneus”, experimentalmente falando?

Entraremos en materia trazando un esquema das fórmulas nas que, ao noso modo de ver, cabería fundar -hoxe- las posibilidades de que música e pintura entren en relación, cruzando / transgredindo as súas respectivas fronteiras, é dicir, salvando o muro de bronce das súas correspondentes naturezas.

Deberemos ter moi claro que unha cousa serán as asociacións pintura-música, que se presentan (a) como confluencias externas -é dicir que respectan o ser propio da música como son e o ser do plástico como visual- pero ademais cun evidente carácter de confluencias adxectivas e periféricas, como é o caso dos “xogos de evocación bifronte entre imaxes visuais

3.- Non esquezamos que a música é unha mensaxe autónoma e completa que non precisa, en principio, de ningunha axuda ou xustificación extra-acústica.

e sonoras” ou as “conversións temáticas do mundo sonoro para a acción plástica”, como sucede a miúdo, cando a pintura ou a escultura adican as súas obras a inmortalizar personaxes (compositores, intérpretes ou cantantes) que destacaron no mundo da música cos seus retratos, a rememorar acontecementos musicais (concertos, óperas, ballets) ou á minuciosa e seriada representación de instrumentos ben sexa alegóricamente ou con finalidade estritamente descritiva dos mesmos.

Moi distintamente haberá que abordar o ámbito das asociacións imaxe-son que seguen consolidándose (b) como confluencias externas, pero que, incluso respectando o ser propio da música e o ser específico do visual, como estruturas independentes, planifican unha intencionada superposición ou paralelismo estrutural, coa fin de producir, como efecto resultante, un complexo artístico intelectualmente homoxéneo. E neste caso, unha nova entidade de “comprensión argumental” perfílase, capaz de subsumir no seu seo as formas musicais e as formas plásticas, sobre as que se ergue o novo parámetro, buscando o soño escenográfico da obra de arte total. Tampouco haberá que relegar aquí o papel que nese núcleo argumental -que dialécticamente coroa e unifica externamente ás estruturas superpostas

(musicais e plásticas)- desempeña a poesía, a linguaxe, o argumento, a emotividade ou o pensamento como chaves determinantes de certas mediacións.

Por último, máis alá das confluencias externas (ben sexan estas adxectivas e periféricas ou propias da superposición de estruturas en si mesmas de natureza independentes, pero unificadas pola mediación paralela da poesía) habería que apuntar a existencia de -quizais- o único / auténtico camiño para superar o muro de bronce que separa ambos mundos: (c) trataríase de facer viable realmente algún tipo de confluencias internas, dando paso franco ao feito de que a música traspase a fronteira da plástica e, para iso, tería que construírse ela mesma visualmente; pola súa banda, *mutatis mutandis*, o ámbito da plástica, facendo o propio, debería traspasar o muro da música, incorporando e propiciando, no seu seo, parámetros propios da sonoridade.

Deste xeito, á marxe das posibles evocacións, as rememoracións, as homenaxes e as estudiasdas superposicións e paralelismos estruturais, estaremos claramente ante os dominios da “música visual” e/ou da “plástica sonora”. E a confluencia real terase levado a cabo, demoléndose -polo menos unha parte- do muro gardián.

Vexamos, pois, con algo máis de detemento, cada unha destas tres fórmulas xa aquí brevemente apuntadas.

(a) Comezaremos dende a perspectiva quizais máis externa, introducíndonos no que ben cabería denominar o “estadio evocativo” das posibles confluencias entre ambos dominios artísticos.

Así teríamos, por unha banda, o coñecido feito de que o complexo sonoro dunha obra musical poida evocar determinadas imaxes visuais. Ou que, á inversa, unha obra pictórica se adscriba ou vincule culturalmente, tamén por evocación ou asociación, a determinadas “imaxes” sonoras. A iso, na meirande parte dos casos, pode ser que nos axuden -como receptores- os propios títulos das “composicións”, se aportan unha mínima información descritiva ou connotativa sobre estas confluencias e evocacións.

En realidade, hai que recoñecer que nos servimos de claras expresións metafóricas cando afirmamos que unha determinada obra musical reproduce -imita, traduce, transforma ou evoca- por exemplo, un cadro (dominio visual) en sons, ou que unha pintura fai igualmente o propio (traducir/ mimetizar visualmente) determinados efectos provocados por unha peza musical.

Tales asociacións evocadoras son incontrolables -tanto polo autor como polos receptores- e carecen de raíces reais nos fenómenos visuais e/ou sonoros correspondentes. Son, como moito ao sumo claramente adxectivas e periféricas. Mais prestémoslles máis atención.

Que se quere dicir, nin máis nin menos, con todo iso, a respecto dos procesos e das tarefas desenroladas polos respectivos artistas involucrados, en canto se trata de compositor e/ou dun pintor?

1.- Algunhas veces o que afirmamos é que nos consta que o músico e/ou o pintor inspirouse nun determinado cadro / nunha determinada peza musical, á hora de articular / compoñer as súas correspondentes obras. É dicir, que as obras, convertidas en inspiradores puntos de partida, provocaron máis ou menos nos autores certos impulsos/ estados “creadores” que, en consecuencia, conduciron á conformación da proposta artística resultante.

2.- Outras veces quizais prefirmamos afirmar que o músico ou o pintor, tras ditas experiencias estéticas, intentaron describir analóxicamente imaxes visuais ou imaxes sonoras: ou sexa producir imitacións musicais de suxestións visuais convertidas en experiencias sonoras, ou imitacións visuais

de suxestións sonoras transformadas en experiencias visuais⁴.

3.- Noutros casos, máis ben, limitámonos a afirmar que músico e/ou pintor sentíronse, dalgún xeito, identificados, fronte a determinadas circunstancias e experiencias próximas, forxando un certo clima espiritual común.

Ese carácter adxectivo e periférico das evocacións concomitantes entre música e pintura queda moi claro dende o momento que, neses diálogos culturais, a específica dimensión plástica da pintura nunca deixa de ser estritamente visual, mentres que, en igual medida, o dominio propio do musical continúa a ser drásticamente sonoro. Hic murus aheneus esto. Trátase de dous mundos que non se comunican sustancialmente senón de formas quizais imprevisibles, confusas e infinitamente variadas, por medio da activa fantasía do oínte / contemplador.

Pero, en resumidas contas, con esas fórmulas explicativas, o máximo que nos atrevemos a suxerir é unha certa posibilidade de lectura, que sen dúbida non excluírá outras

4.- Aquí poderíamos referirnos ás correspondencias sinestésicas entre música e pintura, que tanto satisfacían a Kandinsky, Kupka o Mondrian (en este último baixo a forma moderna do jazz). Polo contrario Klee non se satisfacía coas experiencias sinestésicas unicamente, xa que as relacións que, pola súa parte, establecía entre pintura e música eran ante todo de tipo estrutural (paradexismos estruturais entre ambos dominios) e mostraban básicamente un temple filosófico.

plurais interpretacións --diferentes e incluso contrarias ou alleas radicalmente-- dos mesmos fenómenos artísticos.

(b) Cabe propoñerse outra fórmula diferente a estes xogos evocadores, aos que nos referimos en primeira instancia, nesta indagación de confluencias entre o dominio pictórico e o musical? Cabe abrir unha vía de comunicación no muro, que apunte á posible existencia dun certo correlato entre as estruturas das respectivas obras?

Evidentemente a resposta inmediata que somos capaces de dar é que si que existe tal fórmula. Históricamente témola rexistrada baixo os nomes de ópera, drama musical, melodrama ou “ballet”, como espectáculos mixtos, onde a estrutura do visual e a estrutura do sonoro atópanse de maneira escenográfica superpostas. Mais sen esquecer que ambas estruturas son independentes, a pesar de que se achen ben coordinadas para producir paralelamente un complexo de experiencias receptivas homoxéneas⁵.

Diríase que o mundo visual e o sonoro, neste caso, trazan unha efectiva ponte

5.- Poderíamos diferenciar e resumir os elementos integrantes da “obra de arte total” como diversos e heteroxéneos. O primeiro deses elementos sería “o tema ou asunto dramático” tomado da mitoloxía, a lenda ou da literatura épica. Outro sería o “texto” que definiría as situacións e os datos concretos da acción. O terceiro sería a orquestra, intérprete da súa “melodía infinita”, dun discurso musical movido sempre pola idea dramática e a súa transcendencia. A voz humana ocuparía a cuarta posición. En quinto lugar atoparíase a escena como un conxunto (decorados, vestiario, caracterización, iluminación, dirección de actores). Por último a “obra de arte total” demanda ao seu público e seu ambiente.

de enlace común, que gorece a ambos simultáneamente, dependendo do grao desa superposición de estruturas os resultados unitarios da obra global. A coherencia intelectual, é dicir o “argumento” ou carácter secuencial das ideas transmitidas pola linguaxe viría a converterse en mediador dialéctico desa superposición de estruturas sonoras e visuais, posibilitando un hábil e estético diálogo entre os mundos artísticos que nos ocupan, quizais tras a búsqueda interminable da Gesamtkunstwerk, da obra de arte total.

(c) Finalmente, a fractura do “murus aheneus” implicará realmente a revisión daqueles parámetros propios da música e/ou das artes plásticas. Non en van a “especificidade” de cada un de ambos mundos -o musical e o pictórico, que aquí nos ocupan- quedaría así superada / transgredida. Nin a sonoridade sería xa a única compoñente material da música, nin tampouco a visualidade / plasticidade se mantería como reduto apropiado da pintura.

Certamente hoxe a hibridación, o nomadismo e a transtextualidade, como xa apuntabamos dende o comezo, convertéronse en notas básicas de calquera manifestación artística. Acaso a poesía non busca constantes aproximacións hacia a plástica

e o mundo da musicalidade?⁶ E, dende esta perspectiva, cabe entender a historia da invasión da plástica na música e da música nas artes plásticas. Vai a complementar ou substituír a visualidade ao son nesta denominada “música visual”?⁷ Vai a complementar ou substituír a sonoridade ao visual en alucinante “plasticidade sonora”?⁸

Sen lugar a dúbidas a introdución na música dunha compoñente visual e/ou a participación no ámbito das artes plásticas dunha compoñente sonora implican claramente a hipertrofia do valor concedido, en cada caso, á organización temporal. É o factor tempo o que se amplía para gorecer na música a elementos visuais e para asumir nas artes plásticas a presenza de sons.

Dito de modo breve, “a barreira / o muro queda, deste xeito, levantada e pode facerse música con elementos visuais sempre que responda a estas dúas condicións: estar organizados no tempo e ser abstractos”⁹. É así como unha obra musical podería abordarse con compoñentes plásticas, xa que todas as cousas imaxinables poden entrar a formar parte deste tipo de obras,

6.- Só a modo de exemplo e por manernos na nosa área máis próxima, citaremos os numerosos e constantes traballos de Bartolomé Ferrando.

7.- Obrigado é exemplificar como modelos desta “música visual” determinados traballos / intervencións do Grupo Zaj.

8.- Quizais un dos máis destacados exemplos actuais desta “plasticidade sonora” sexa o valenciano Francisco Orts e os seus recoñecidos traballos.

9.- Convéñ recordar que o abstracto non exclúe o simbolismo.

dende os propios intérpretes, obxectos de todas clases, ou ata o contexto mesmo. De aí que o musical resida fundamentalmente na combinación e selección destes elementos, no seu sucederse, interrompirse, xustaporse, variarse e recurrir, ou sexa en comportarse exactamente igual que os sons na obra musical tradicional.

Tamén as artes plásticas se esforzan, nas súas manifestacións experimentais, por incorporar a organización temporal á súa propia estrutura, mediante cambios, movementos e elementos de acción. Trátase da crecente interpenetración de espazo e tempo nas artes. Non en van, se a música, cinguida ao son, experimentou como o sentido pánico do plástico penetraba na súa constitución, tamén as artes plásticas experimentaron a angustia provocada pola presenza da temporalidade, nun ámbito onde a espacialidade e a fixación eran preponderantes, na súa inmovilidade estrutural.

Era necesario crear ámbitos de plasticidade en movemento, nos que o tempo se integrara como na música. Desta maneira desenrólase un “tempo interno” no que os acontecementos visuais, segundo o seu número e calidade, determinan asimesmo densidades e tensións variables. Por que non converter o proceso da

realización do cadro na obra mesma? O acto de pintar o cadro, que si se atopa plenamente sometido á organización temporal, pode ser asumido “musicalmente” e converterse en “espectáculo”, nunha especie de “teatralidade musical” que non remata nunca, nun xogo aberto de sobrepintura.

Tamén a organización temporal se interrelaciona coa actividade escultórica, transformando as pezas en instrumentos de musicalidade, mediante la intervención informática que detecta e transforma movementos e/ou variacións lumínicas en sons.

En calquera caso, como vimos, o muro que define a natureza específica dos fenómenos artísticos -na súa interna sonoridade ou visualidade- pode ser transgredido só ás costas de variar as pautas mesmas das especificidades existentes neses medios. E eses intermitentes diálogos -onde a hibridación entre música e artes plásticas se dá por admitida e as aventuras contaminantes, entre ambos dominios, considéranse satisfactorias- non son senón outros tantos índices da rotunda necesidade que temos de establecer novos xogos, de revisar vellas fronteiras, de penetrar en contextos interculturais, coa osadía e a frescura que calquera paso adiante merece.

Este é, sen dúbida, un mundo de plena experimentación, que directamente se abre ante nós.

Ou é que calquera paso adiante non comenza sempre como un simple xogo e como un reto, aos que só logo seguirán os resultados prácticos e incluso os consumos seriados?

“Só me aledaba o prohibido (nos procesos de creación artística)” escribía Paul Klee nos seus diarios¹⁰. E, á súa vez, Pierre Boulez, afirmaba “O que busco, dende que cobreí conciencia de que existe un muro -ou máis ben unha serie de muros- é facer caer, dalgún xeito, eses muros. O factor “tabicamento” é para min a morte das cousas. Para ser eficaz, todo debería interpenetrarse”¹¹. Pola súa banda, John Cage dixo “Estou a favor da multiplicidade, da atención dispersa e da descentralización. Polo tanto sitúome do lado do anarquismo individualista”¹².

Ata que extremo as relacións e confluencias entre música e artes plásticas, cando de feito se presentan drásticamente, implican esa atracción polo prohibido (Klee), o derrubamento do “murus

aheneus” para fomentar unha total interpenetración (Boulez) e un certo anarquismo sempre en favor da multiplicidade e da descentralización (J. Cage)?

Esa é a cuestión á que quixemos lixeiramente aproximarnos.

10.- Paul Klee: Diarios 1898-1918. Alianza editorial. Madrid, 1987, páxina 28.

11.- Pierre Boulez “Liberar la música” epígrafe 60 de Puntos de Referencia, Editorial Gedisa. Barcelona, 1984, páxina 452. É sen dúbida un texto relevante no que fala da idea directriz que guiou a súa vida artística.

12.- John Cage en Richard Kostelanetz Entrevista a John Cage. Ediciones Anagrama. Barcelona, 1973, páxina 28.

-- I --

Cuando, por muy diversas motivaciones, he debido aproximarme reflexivamente al juego de relaciones que los distintos dominios de las manifestaciones artísticas han ido manteniendo entre sí, a lo largo de la historia del arte, siempre me ha impresionado el ineludible papel mediador/regulador que, de una u otra manera, ha desempeñado el lenguaje hablado en esa serie de intercambios.

Al fin y al cabo, el lenguaje ha sido históricamente el auténtico guardián de la puerta, el persistente vigilante del obligado desfiladero conducente a esas compartidas comunicaciones “interartísticas”.

A decir verdad, es como si la razón -encarnada directamente en el lenguaje- exigiera y se reservase de manera implacable la supervisión, próxima o remota, de todos los posibles diálogos planteados en el seno de las Bellas Artes, regulando cualesquiera aproximaciones entre las distintas manifestaciones artísticas, incluso en aquellos momentos en los cuales la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad han podido adquirir carta de naturaleza, como sucede en la compleja situación actual del panorama artístico contemporáneo.

Es más, si alguno de esos plurales intercambios históricos entre las artes ha gozado de especialísimo predicamento y ha podido ostentar el más elevado respaldo común, como modelo de intervención, hay que reconocer que siempre ha debido encontrarse, protagonizando tal interconexión, la alargada sombra del lenguaje, en pleno rendimiento y astuta postura.

(a) De este modo, la vigencia -durante siglos- del viejo motto horaciano (Verso 361. Epistola ad Pisones) del “ut pictura poesis” ha marcado, sin duda, las numerosas interrelaciones desarrolladas en el dominio de las Bellas Artes. En realidad, durante siglos la poesía ha penetrado por doquier los intersticios de las formas visuales, siendo éstas a lo sumo las “manifestaciones sensibles de esas ideas”, encarnadas en el lenguaje y vehiculadas asimismo en ese bagaje plural -suma de colores, formas, volúmenes y texturas- en el que se resuelven, consolidan y transforman las artes plásticas.

Lenguaje & imágenes siempre mantuvieron relaciones frecuentes, pero nada fáciles y por lo común fuertemente propiciadas institucionalmente Y en ese marco las pugnas entre subordinaciones y autonomías fueron básicamente constantes, intensas y no siempre pacíficas.

(b) Otro tanto cabe decir, por supuesto, del modelo “ut poesis musice” / “ut musice poesis”, cuya mayor baza quizás haya sido históricamente el dilatado sometimiento de la música a la poesía --convertida ésta en la palabra cantada-- consagrando, de este modo estratégico y funcional, el franco predominio del lenguaje hablado sobre todas las demás modalidades y tipologías de sonidos.

No en vano la semanticidad de las palabras ha sabido imponer y fomentar, sobre la estricta sintaxis musical, sus propias franquicias, desempeñando asimismo las funciones del logos (ora transformado en palabra, ora retenido como pensamiento) y regulando cualesquiera tensiones que se hayan podido establecer entre el plano de lo sensible, el nivel emotivo y el propiamente racional.

Recuérdese, por ejemplo, cómo en las puertas mismas de la modernidad e incluso también en el siglo de las luces, tanto “la estética de la ratio” como “la estética de la délicatesse” pugnaban, en sus afanes teóricos y ambiciones prácticas, por descubrir las claves normativas de las Bellas Artes, bien fuera desde la mirada racional o desde las opciones del sentimiento. Pero en ambos casos, el espejo inmediato, tanto de la razón como de la emotividad, no hacía

sino reflejar la prioridad y el particular alcance de las fuerzas comunicativas, expresivas y reflexionantes de la palabra, sobre cualesquiera otros medios y ámbitos artísticos. Doblegándose éstos a sus metalingüísticos consejos o dictados, según los casos.

(c) Sin embargo -todo debe sopesarse comedidamente-, también en esa época, en la que la modernidad abría sus puertas al despliegue y al reconocimiento de los valores y las posibilidades estrictamente humanos, encontramos en el siempre complejo mundo de las artes una doble mirada, en sus búsquedas paulatinas por descubrir -desde el plexo de las relaciones posibles entre ellas- un cierto liderazgo, a partir de las correspondientes trayectorias y de sus respectivas aportaciones.

De algún modo, el despliegue de la teorización de la pintura -el sugerente mundo de la imagen- se encuentra con el hecho de que puede abrirse y mirar interesadamente hacia el dominio de la palabra, siguiendo, en ese sentido, el ya consolidado imperativo del “ut poesis pictura”. El teatro -como poesía representada- sería el modelo de esa regulación, el polo de atracción de una cierta unidad interartística, en la cual la palabra se hace visible y deviene imagen parlante

e incluso palabra pintada. Tableau vivant, que habla y se mueve en el escenario de la vida, porque la vida toda se transforma e intensifica en una compartida representación.

La búsqueda de “la poétique” -la definición de las reglas de la poética- se extrapola desde el contexto de la literatura y de la retórica hacia los demás ámbitos artísticos y, una vez más, la teoría del arte trenza estrechamente sus dedos con la práctica artística, conformando un fuerte vademecum de normalizaciones.

Es así como el mundo de las imágenes se aproxima, en una nueva vuelta de tuerca, al mundo de la palabra. La sombra vigilante de las imágenes está trenzada de palabras. O dicho directamente: las palabras se convierten en la inseparable sombra de las imágenes. Los valores vitales que comunica la pintura, a través de los valores sensibles y formales, necesitan traducirse con palabras. Son palabras pintadas.

Pero asimismo, tampoco faltan las miradas que desde la pintura apuntan hacia el ámbito de la música, entendiéndolo como genuino conjunto de relaciones, como el contexto depurado de la sintaxis, como el modelo máximo de la pureza de las conexiones formales y paradigma del triunfo de la forma y de la unidad. Es curioso que

arquitectura y música compartan, para muchos teóricos, todo un bagaje común y que desde ese núcleo se intente abordar las claves de especificación general del arte y viabilizar una posible poética, no coincidente con los peajes impuestos desde la prioridad de la palabra. Por eso también el mundo de la imagen atiende, por su parte, hacia esa diferenciada orientación: “ut pictura musice” como fórmula didáctica, que operativamente intentará adecuarse a las estrategias del “ut musice pictura”.

A menudo, no se presta la debida atención al seguimiento de ese doble rumbo modelizador -posible- frente al que las artes plásticas se han encontrado históricamente. Sin embargo, tanto a nivel práctico -con el desarrollo de las manifestaciones artísticas pertinentes- como a nivel teórico -con la formulación de las respectivas “poéticas” y su justificación estética- esa dualidad no es, ni mucho menos, baladí para la historia de la pintura.

Metafóricamente, diríamos que dos briosos corceles han podido dinamizar y han guiado diacrónicamente el carro de la imagen: la poesía y/o la música. Bien que, a su vez, entre ellos mantienen un tupido entramado de débitos y compromisos. La poesía (como palabra) hermanada con la música. Y la música sospechosamente en deuda con

la soterrada jurisdicción de la palabra, transformada en poesía.¹

De seguir y entregarse, la elaboración de las imágenes al modelo de una u otra opción, los resultados, las exigencias y las posibilidades comunicativas de todo ello derivados nunca, por definición, son los mismos. Entre el consagrado modelo del “ut pictura poesis” y la experimental viabilidad de la fórmula poética del “ut pictura musice” se abre siempre un doble reto, ante el ejercicio investigador de la pintura, a pesar de que ya sepamos, por nuestra parte, los desenlaces que la historia del arte nos ha deparado en ambos sentidos y opciones.

-- II --

Las confrontaciones entre música y pintura no han sido ni mucho menos extrañas, a lo largo de la historia, y sigue siendo una especie de reto recurrente, mantenido en el contexto de la cultura, el hecho de seguir intentándolo de forma experimental. Es

1.- Al referirnos a la fórmula “ut pictura musice” subrayamos ante todo el carácter puro o absoluto de la música, al margen de cualesquiera cargas referenciales extramusicales (textos, títulos descriptivos, asociaciones con la naturaleza). Es decir se trataría de músicas instrumentales sin ningunas intenciones descriptivas ni evocativas explícitas. No se olvide que a lo largo de todo el XIX se mantuvo una larga pugna entre los partidarios de “la música pura” y los defensores de “la música descriptiva o alusiva”. El viejo modelo del origen natural de la música tuvo su alargado peso histórico en las teorías de la imitación perceptible de la naturaleza. Frente a ello, ya en el XX será el trabajo humano y sólo él el que se atreva a reivindicar el aspecto creador y constructor de las obras artísticas. El modelo de la música pura y absoluta, desligada de referencias extramusicales, será fundamental para las artes plásticas y su autonomía frente a referencias literarias.

evidente que esa arriesgada operación de instaurar juegos de contrastes entre música y artes plásticas no deja de ser, cuando menos, fronterizamente escabrosa. Pues, un horaciano muro de bronce² -Hic murus aheneus esto- separa drásticamente la naturaleza de ambos dominios. El uno es íntegramente visual, mientras que la naturaleza del otro ámbito no es tal, en absoluto, sino plenamente sonora³.

Ahora bien, sentada ya la existencia natural del muro, ¿a qué estrategias es posible apelar para poder salvarlo, en determinados puntos de su trazado? Dicho de otra manera, ¿bajo qué premisas y condiciones han sido viables determinadas confluencias entre música y artes plásticas? ¿Qué pértigas se han utilizado para hacer efectivo el intento de saltar el “murus aheneus”, experimentalmente hablando?

Entraremos en materia trazando un esquema de las fórmulas en las que, a nuestro modo de ver, cabría fundar -hoy- las posibilidades de que música y pintura entren en relación, cruzando / transgrediendo sus respectivas fronteras, es decir, salvando el

2 .- La referencia clásica al “muro de bronce”, como algo que se sabe y asume como regla/ principio infranqueable, es ya bien conocida en Horacio Epístolas I, 1: 60-61 y también en Odas III, 3, 65. En la teoría del arte el “murus aheneus” se toma como expresión consagrada de una cierta normatividad debidamente fijada. Así la utilizamos nosotros aquí, como frontera definitiva entre música y pintura.

3 .- No olvidemos que la música es un mensaje autónomo y completo que no necesita, en principio, de ninguna ayuda o justificación extracústica.

muro de bronce de sus correspondientes naturalezas.

Deberemos tener muy claro que una cosa serán las asociaciones pintura-música, que se presentan (a) como confluencias externas -es decir que respetan el ser propio de la música como sonido y el ser de lo plástico como visual- pero además con un evidente carácter de confluencias adjetivas y periféricas, como es el caso de los “juegos de evocación bifronte entre imágenes visuales y sonoras” o las “conversiones temáticas del mundo sonoro para la acción plástica”, como sucede frecuentemente, cuando la pintura o la escultura dedican sus obras a inmortalizar personajes (compositores, intérpretes o cantantes) que destacaron en el mundo de la música con sus retratos, a rememorar acontecimientos musicales (conciertos, óperas, ballets) o a la minuciosa y seriada representación de instrumentos bien sea alegóricamente o con finalidad estrictamente descriptiva de los mismos.

Muy distintamente habrá que abordar el ámbito de las asociaciones imagen-sonido que siguen consolidándose (b) como confluencias externas, pero que, incluso respetando el ser propio de la música y el ser específico de lo visual, como estructuras independientes, planifican una intencionada superposición o paralelismo estructural, con

el fin de producir, como efecto resultante, un complejo artístico intelectualmente homogéneo. Y en este caso, una nueva entidad de “comprensión argumental” se perfila, capaz de subsumir en su seno las formas musicales y las formas plásticas, sobre las que se yergue el nuevo parámetro, buscando el sueño escenográfico de la obra de arte total. Tampoco habrá que relegar aquí el papel que en ese núcleo argumental -que dialécticamente corona y unifica externamente a las estructuras superpuestas (musicales y plásticas)- desempeña la poesía, el lenguaje, el argumento, la emotividad o el pensamiento como claves determinantes de ciertas mediaciones.

Por último, más allá de las confluencias externas (bien sean éstas adjetivas y periféricas o propias de la superposición de estructuras en sí mismas de naturaleza independientes, pero unificadas por la mediación paralela de la poesía) habría que apuntar la existencia de -quizás- el único / auténtico camino para superar el muro de bronce que separa ambos mundos: (c) se trataría de viabilizar realmente algún tipo de confluencias internas, dando paso franco al hecho de que la música traspase la frontera de la plástica y, para ello, tendría que construirse ella misma visualmente; por su parte, mutatis mutandis, el ámbito de la plástica, haciendo lo propio,

debería traspasar el muro de la música, incorporando y propiciando, en su seno, parámetros propios de la sonoridad.

De este modo, al margen de las posibles evocaciones, las rememoraciones, los homenajes y las estudiadas superposiciones y paralelismos estructurales, estaremos claramente ante los dominios de la “música visual” y/o de la “plástica sonora”. Y la confluencia real se habrá llevado a cabo, demoliéndose -al menos una parte- del muro guardián.

Veamos, pues, con algo más de detenimiento, cada una de estas tres fórmulas ya aquí escuetamente apuntadas.

(a) Comenzaremos desde la perspectiva quizás más externalista, introduciéndonos en lo que bien cabría denominar el “estadio evocativo” de las posibles confluencias entre ambos dominios artísticos.

Así tendríamos, por una parte, el conocido hecho de que el complejo sonoro de una obra musical pueda evocar determinadas imágenes visuales. O que, a la inversa, una obra pictórica se adscriba o vincule culturalmente, también por evocación o asociación, a determinadas “imágenes” sonoras. A ello, en la mayoría de casos, puede ser que nos ayuden -como receptores-

los propios títulos de las “composiciones”, si aportan una mínima información descriptiva o connotativa sobre estas confluencias y evocaciones.

En realidad, hay que reconocer que nos servimos de claras expresiones metafóricas cuando afirmamos que una determinada obra musical reproduce -imita, traduce, transforma o evoca- por ejemplo, un cuadro (dominio visual) en sonidos, o que una pintura hace igualmente lo propio (traducir/ mimetizar visualmente) determinados efectos provocados por una pieza musical.

Tales asociaciones evocadoras son incontrolables -tanto por el autor como por los receptores- y carecen de raíces reales en los fenómenos visuales y/o sonoros correspondientes. Son a lo sumo claramente adjetivas y periféricas. Pero prestémosles más atención.

¿Qué se quiere decir, ni más ni menos, con todo ello, respecto a los procesos y a las tareas desarrollados por los respectivos artistas involucrados, en cuanto se trata de compositor y/o de un pintor?

1.- Algunas veces lo que afirmamos es que nos consta que el músico y/o el pintor se han inspirado en un determinado cuadro / en una determinada pieza musical, a la hora de

articular / componer sus correspondientes obras. Es decir que las obras, convertidas en inspiradores puntos de partida, han provocado, más o menos, en los autores ciertos impulsos / estados “creadores” que, en consecuencia, han conducido a la conformación de la propuesta artística resultante.

2.- Otras veces quizás prefiramos afirmar que el músico o el pintor tras dichas experiencias estéticas han intentado describir analógicamente imágenes visuales o imágenes sonoras: o sea producir imitaciones musicales de sugerencias visuales convertidas en experiencias sonoras, o imitaciones visuales de sugerencias sonoras transformadas en experiencias visuales⁴.

3.- En otros casos, más bien, nos limitamos a afirmar que músico y/o pintor se han sentido, de alguna manera, identificados, frente a determinadas circunstancias y experiencias próximas, forjando un cierto clima espiritual común.

Ese carácter adjetivo y periférico de las evocaciones concomitantes entre música y pintura queda muy claro desde el momento

que, en tales diálogos culturales, la específica dimensión plástica de la pintura nunca deja de ser estrictamente visual, mientras que, en igual medida, el dominio propio de lo musical sigue siendo drásticamente sonoro. Hic murus aheneus esto. Se trata de dos mundos que no se comunican sustancialmente si no de formas quizás imprevisibles, confusas e infinitamente variadas, por medio de la activa fantasía del oyente / contemplador.

Pero, en resumidas cuentas, con tales fórmulas explicativas, lo máximo que nos atrevemos a sugerir es una cierta posibilidad de lectura, que sin duda no excluirá otras plurales interpretaciones -diferentes e incluso contrarias o ajenas radicalmente- de los mismos fenómenos artísticos.

(b) ¿Cabe plantearse otra fórmula diferente a estos juegos evocadores, a los que nos hemos referido como primera instancia, en esta indagación de confluencias entre el dominio pictórico y el musical? ¿Cabe abrir una vía de comunicación en el muro, que apunte a la posible existencia de un cierto correlato entre las estructuras de las respectivas obras?

Evidentemente la respuesta inmediata que somos capaces de dar es que sí que existe tal fórmula. Históricamente la

tenemos registrada bajo los nombres de ópera, drama musical, melodrama o “ballet”, como espectáculos mixtos, donde la estructura de lo visual y la estructura de lo sonoro se encuentran escenográficamente superpuestas. Pero sin olvidar que ambas estructuras son independientes, a pesar de que se hallen bien coordinadas para producir paralelamente un complejo de experiencias receptivas homogéneas⁵.

Diríase que el mundo visual y el sonoro, en este caso, trazan un efectivo puente de enlace común, que cobija a ambos simultáneamente, dependiendo del grado de esa superposición de estructuras los resultados unitarios de la obra global. La coherencia intelectual, es decir el “argumento” o la secuencialidad de las ideas transmitidas por el lenguaje vendría a convertirse en mediador dialéctico de esa superposición de estructuras sonoras y visuales, posibilitando un hábil y estético diálogo entre los mundos artísticos que nos ocupan, quizás tras la búsqueda interminable de la Gesamtkunstwerk, de la obra de arte total.

5.- Podríamos diferenciar y resumir los elementos integrantes de la “obra de arte total” como diversos y heterogéneos. El primero de tales elementos sería “el tema o asunto dramático” tomado de la mitología, la leyenda o de la literatura épica. Otro sería el “texto” que definiría las situaciones y los datos concretos de la acción. El tercero sería la orquesta, intérprete de su “melodía infinita”, de un discurso musical movido siempre por la idea dramática y su trascendencia. La voz humana ocuparía la cuarta posición. En quinto lugar se hallaría la escena como un conjunto (decorados, vestuario, caracterización, iluminación, dirección de actores). Por último la “obra de arte total” demanda su público y su ambiente.

(c) Finalmente, la fractura del “murus aheneus” implicará realmente la revisión de aquellos parámetros propios de la música y/o de las artes plásticas. No en vano la “especificidad” de cada uno de ambos mundos -el musical y el pictórico, que aquí nos ocupan- quedaría así superada/ transgredida. Ni la sonoridad sería ya el único componente material de la música, ni tampoco la visualidad / plasticidad se mantendría como reducto apropiado de la pintura.

Ciertamente hoy la hibridación, el nomadismo y la transtextualidad, como ya apuntábamos desde el inicio, se han convertido en notas básicas de cualesquiera manifestaciones artísticas. ¿Acaso la poesía no busca constantes aproximaciones hacia la plástica y el mundo de la musicalidad?⁶ Y, desde esta perspectiva, cabe entender la historia de la invasión de la plástica en la música y de la música en las artes plásticas. ¿Va a complementar o sustituir la visualidad al sonido en esta denominada “música visual”?⁷ ¿Va a complementar o sustituir la sonoridad a lo visual en esta alucinante “plasticidad sonora”?⁸

4.- Aquí podríamos referirnos a las correspondencias sinestésicas entre música y pintura, que tanto satisfacían a Kandinsky, Kupka o Mondrian (en este último bajo la forma moderna del jazz). Por el contrario Klee no se satisfacía con las experiencias sinestésicas únicamente, ya que las relaciones que, por su parte, establecía entre pintura y música eran ante todo de tipo estructural (paralelismos estructurales entre ambos dominios) y mostraban básicamente un temple filosófico.

6.- Sólo a modo de ejemplo y por mantenernos en nuestra área más próxima, citaremos los numerosos y constantes trabajos de Bartolomé Ferrando.

7.- Obligado es ejemplificar como modelos de esta “música visual” determinados trabajos / intervenciones del Grupo Zaj.

8.- Quizás uno de los más destacados ejemplos actuales de esta “plasticidad sonora” sea el valenciano Francisco Orts y sus reconocidos trabajos.

Sin lugar a dudas la introducción en la música de un componente visual y/o la participación en el ámbito de las artes plásticas de un componente sonoro implican claramente la hipertrofia del valor concedido, en cada caso, a la organización temporal. Es el factor tiempo el que se amplía para dar cobijo en la música a elementos visuales y para asumir en las artes plásticas la presencia de sonidos.

Dicho escuetamente, “la barrera / el muro queda, de esta manera, levantada y puede hacerse música con elementos visuales siempre que responda a estas dos condiciones: estar organizados en el tiempo y ser abstractos”⁹. Es así como una obra musical podría abordarse con componentes plásticos, ya que todas las cosas imaginables pueden entrar a formar parte de este tipo de obras, desde los propios intérpretes, objetos de todas clases y hasta el contexto mismo. De ahí que lo musical resida fundamentalmente en la combinación y selección de estos elementos, en su sucederse, interrumpirse, yuxtaponerse, variarse y recurrir, o sea en comportarse exactamente igual que los sonidos en la obra musical tradicional.

También las artes plásticas se esfuerzan, en sus manifestaciones experimentales,

por incorporar la organización temporal a su propia estructura, mediante cambios, movimientos y elementos de acción. Se trata de la creciente interpenetración de espacio y tiempo en las artes. No en vano, si la música, ceñida al sonido, ha experimentado cómo el sentido pánico de lo plástico penetraba en su constitución, también las artes plásticas han experimentado la angustia provocada por la presencia de la temporalidad, en un ámbito donde la espacialidad y la fijación eran preponderantes, en su inmovilidad estructural.

Era necesario crear ámbitos de plasticidad en movimiento, en los cuales el tiempo se integrase como en la música. De esta manera se desarrolla un “tempo interno” en el cual los acontecimientos visuales, según su número y calidad, determinan asimismo densidades y tensiones variables.

¿Por qué no convertir el proceso de la realización del cuadro en la obra misma? El acto de pintar el cuadro, que sí que se halla plenamente sometido a la organización temporal, puede ser asumido “musicalmente” y convertirse en “espectáculo”, en una especie de “teatralidad musical” que no finaliza nunca, en un juego abierto de sobrepintura.

También la organización temporal se interrelaciona con la actividad escultórica, transformando las piezas en instrumentos de musicalidad, mediante la intervención informática que detecta y transforma movimientos y/o variaciones lumínicas en sonidos.

En cualquier caso, como hemos visto, el muro que define la naturaleza específica de los fenómenos artísticos -en su interna sonoridad o visualidad- puede ser transgredido sólo a costa de variar las pautas mismas de las especificidades existentes en tales medios. Y esos intermitentes diálogos -donde la hibridación entre música y artes plásticas se da por admitida y las aventuras contaminantes, entre ambos dominios, se consideran satisfactorias- no son sino otros tantos índices de la rotunda necesidad que tenemos de establecer nuevos juegos, de revisar viejas fronteras, de penetrar en contextos interculturales, con la osadía y la frescura que cualquier paso adelante merece. Este es, sin duda, un mundo de plena experimentación, que directamente se abre ante nosotros.

¿O es que cualquier paso adelante no comienza siempre como un simple juego y como un reto, a los que sólo luego seguirán los resultados prácticos e incluso los consumos seriados?

“Sólo me alegraba lo prohibido (en los procesos de creación artística)” escribía Paul Klee en sus diarios.¹⁰ Y, a su vez, Pierre Boulez, afirmaba “Lo que busco, desde que he cobrado conciencia de que existe un muro -o más bien una serie de muros- es hacer caer, de alguna forma, esos muros. El factor “tabicamiento” es para mí la muerte de las cosas. Para ser eficaz, todo debería interpenetrarse”¹¹. Por su parte, John Cage dijo “Estoy en favor de la multiplicidad, de la atención dispersa y de la descentralización. Por lo tanto me sitúo del lado del anarquismo individualista”¹².

¿Hasta qué extremo las relaciones y confluencias entre música y artes plásticas, cuando de hecho se presentan drásticamente, implican esa atracción por lo prohibido (Klee), el derrumbe del “muris aheneus” para fomentar una total interpenetración (Boulez) y un cierto anarquismo siempre en favor de la multiplicidad y de la descentralización (J. Cage)?

Esa es la cuestión a la cual hemos querido someramente aproximarnos.

10.- Paul Klee Diarios a-1918. Alianza editorial. Madrid, 1987, página 28.

11.- Pierre Boulez “Liberar la música” epígrafe 60 de Puntos de Referencia. Editorial Gedisa. Barcelona, 1984, página 452. Es sin duda un texto relevante en el que habla de la idea directriz que ha guiado su vida artística.

12.- John Cage en Richard Kostelanetz Entrevista a John Cage. Ediciones Anagrama. Barcelona, 1973, página 28.

Fashioning Art

Fashioning Art

Román Padín Otero

Unha mirada aos universos fotográficos de casas de moda nos que se produce un novum estético froito da colaboración entre couturier, fotógrafo e modelos ou manequíns, é o que chamamos “Fashioning art”.

A industria da moda gravita actualmente en torno ás postremeiras do luxo. Este, o luxo, existiu sempre en formas diversas, pero a moda, ese sistema de ver e ser visto, esa forma de diálogo entre o couturier que dita o que se leva; o muso ou musa que o locen e a clientela que imita o que costureiro e manequín propoñen, existe desde hai aproximadamente 150 anos.

Foi na época do II Imperio Francés con Napoleón III e Eugenia de Montijo cando se fraguou o “fashion system”. A revolución industrial en Inglaterra desenvolveu as fiandeiras e Francia incapaz de competir coa industria do vapor británica, opta por investir na industria do luxo. Os actores dese desenvolvemento do sector do Comité Colbert foron entre outros os propios emperadores como modelos inspiradores de modas e estilos. Xunto a eles o primeiro couturier da historia, Worth, quen inventa o desfile, o modelo orixinal e firma as súas creacións. Antes de Worth a moda tomaba o nome do monarca reinante que a impuña, logo del a moda leva etiqueta, é a costura e se chama polo nome do couturier.

Como primeira cliente de Worth aparece a emperatriz Eugenia e como difusor da imaxe da fermosa granadina envolta nas súas crinolinas e gasas, aparece o pintor Winterhalter. Da colaboración seminal entre Worth o couturier, Eugenia a musa e Winterhalter o “retratista” xorden as bases do fashion system. Pois ao ver as imaxes idealizadas dos retratos da emperatriz todo o mundo quería esa moda, todo o mundo quería seguir ese estilo. Iso é a dialéctica que hoxe seguimos nós cando, por exemplo vemos a Linda Evangelista en Prada e todos desexan emulala.

Avanzando o século XX, outros couturiers tomaron o relevo. Poiret vestiu os anos dez e colaborou con artistas como Lepape para os seus libros de moda. Chanel deulle liberdade ao corpo e fixéronse variacións sobre a efíxie da deseñadora como forma de sublimación iconográfica do estilo da casa da rúa Cambón. Yves Saint Laurent viste a segunda metade do século XX e deixa tras de si sublimes fotografías de moda firmadas por Richard Avedon, Jean Loup Sieff ou Helmut Newton entre outros. Conseguiuse non só crear moda, senón trasladar esa moda ao cliente por medio das imaxes sublimadas dos fotógrafos que cooperan con Saint Laurent para revisitar as súas prendas en ambientes lendarios e sempre suxestivos. En fin, Herb Ritts ou Bruce Weber con Versace crean

tamén os universos de artista&modisto máis singulares da historia do vestido. Nestes universos publicitarios ocorre que xorde un “novum” estético. Algo nunca visto antes nas coleccións do modisto e non recoñecible nas fotografías previas do artista.

Nos últimos anos ademais aparece a figura do couturier fotógrafo como é o caso de Thierry Mugler e Karl Lagerfeld. Así o modisto, creador singular nas artes aplicadas devén ademais en artista coa cámara fotográfica. Estes universos son exemplos singulares do fashioning art.

A elevación da moda e os seus mundos ao mítico é o que chamaremos “fashioning art”, que consiste en admirar os universos fotográficos da moda para mimetizarnos con eles.

Una mirada a los universos fotográficos de casas de moda en los que se produce un novum estético fruto de la colaboración entre couturier, fotógrafo y modelos o maniquís, es lo que hemos llamado “Fashioning art”.

La industria de la moda gravita actualmente en torno a las postrimerías del lujo. Éste, el lujo, ha existido siempre en formas diversas, pero la moda, ese sistema de ver y ser visto, esa forma de diálogo entre el couturier que dicta lo que se lleva; el muso o musa que lo lucen y la clientela que imita lo que costurero y maniquí proponen, existe desde hace aproximadamente 150 años.

Fue en la época del II Imperio Francés con Napoleón III y Eugenia de Montijo cuando se fraguó el “fashion system”. La revolución industrial en Inglaterra desarrollo las hilaturas y Francia incapaz de competir con la industria del vapor británica, opta por invertir en la industria del lujo. Los actores de ese desarrollo del sector del Comité Colbert fueron entre otros los propios emperadores como modelos inspiradores de modas y estilos. Junto a ellos el primer couturier de la historia, Worth, quien inventa el desfile, el modelo original y firma sus creaciones. Antes de Worth la moda tomaba el nombre del monarca reinante que la imponía, después de él la

moda lleva etiqueta, es la costura y se llama por el nombre del couturier. Como primera clienta de Worth aparece la emperatriz Eugenia y como difusor de la imagen de la bella granadina envuelta en sus crinolinas y gasas, aparece el pintor Winterhalter. De la colaboración seminal entre Worth el couturier, Eugenia la musa y Winterhalter el “retratista” surgen las bases del fashion system. Pues al ver las imágenes idealizadas de los retratos de la emperatriz todo el mundo quería esa moda, todo el mundo quería seguir ese estilo. Eso es la dialéctica que hoy seguimos nosotros cuando, por ejemplo vemos a Linda evangelista en Prada y todos desean emularla.

Avanzando el siglo XX, otros couturiers tomaron el relevo. Poiret vistió los años diez y colaboró con artistas como Lepape para sus libros de moda. Chanel dio libertad al cuerpo y se hicieron variaciones sobre la efigie de la diseñadora como forma de sublimación iconográfica del estilo de la casa de la calle Cambón. Yves Saint Laurent viste la segunda mitad del siglo XX y deja tras de sí sublimes fotografías de moda firmadas por Richard Avedon, Jean Loup Sieff o Helmut Newton entre otros. Habiendo conseguido no sólo crear moda, sino trasladar esa moda al cliente por medio de las imágenes sublimadas de los

fotógrafos que cooperan con Saint Laurent para visitar sus prendas en ambientes legendarios y siempre sugerentes. En fin, Herb Ritts o Bruce Weber con Versace crean también los universos de artista&modisto más singulares de la historia del vestido. En estos universos publicitarios ocurre que surge un “novum” estético. Algo nunca visto antes en las colecciones del modisto y no reconocible en las fotografías previas del artista.

En los últimos años además aparece la figura del couturier fotógrafo como es el caso de Thierry Mugler y Karl Lagerfeld. Así el modisto, creador singular en las artes aplicadas deviene además en artista con la cámara fotográfica. Estos universos son ejemplos singulares del fashioning art.

La elevación de la moda y sus mundos a lo mítico es lo que llamaremos “fashioning art”, que consiste en admirar los universos fotográficos de la moda para mimetizarnos con ellos.

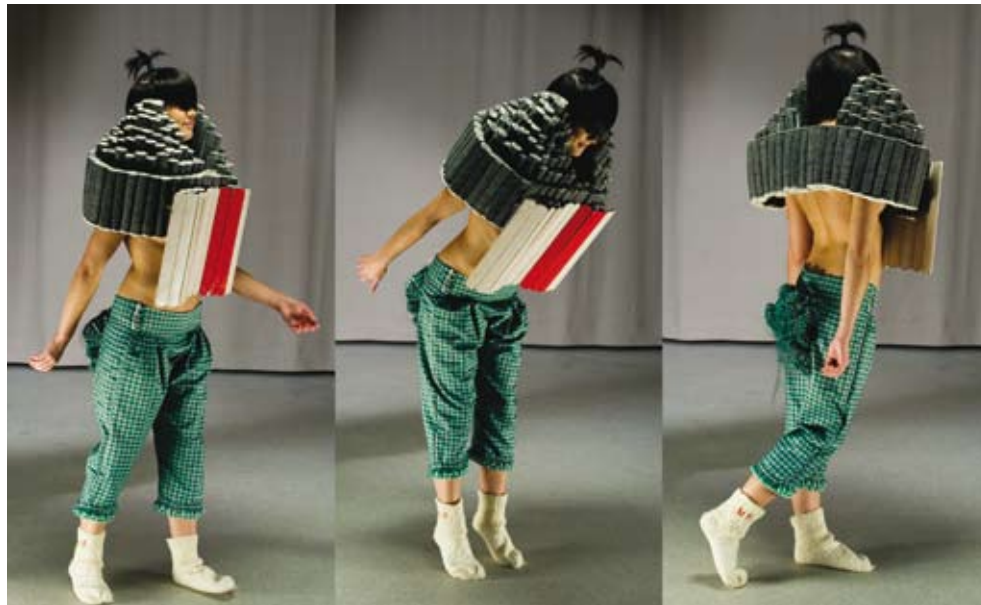
Proyectos
segundo
curso
**Proyectos
segundo
curso**

II Guerra Mundial



Paula Arnoso Orejas. fotografía. fernando suárez cabeza



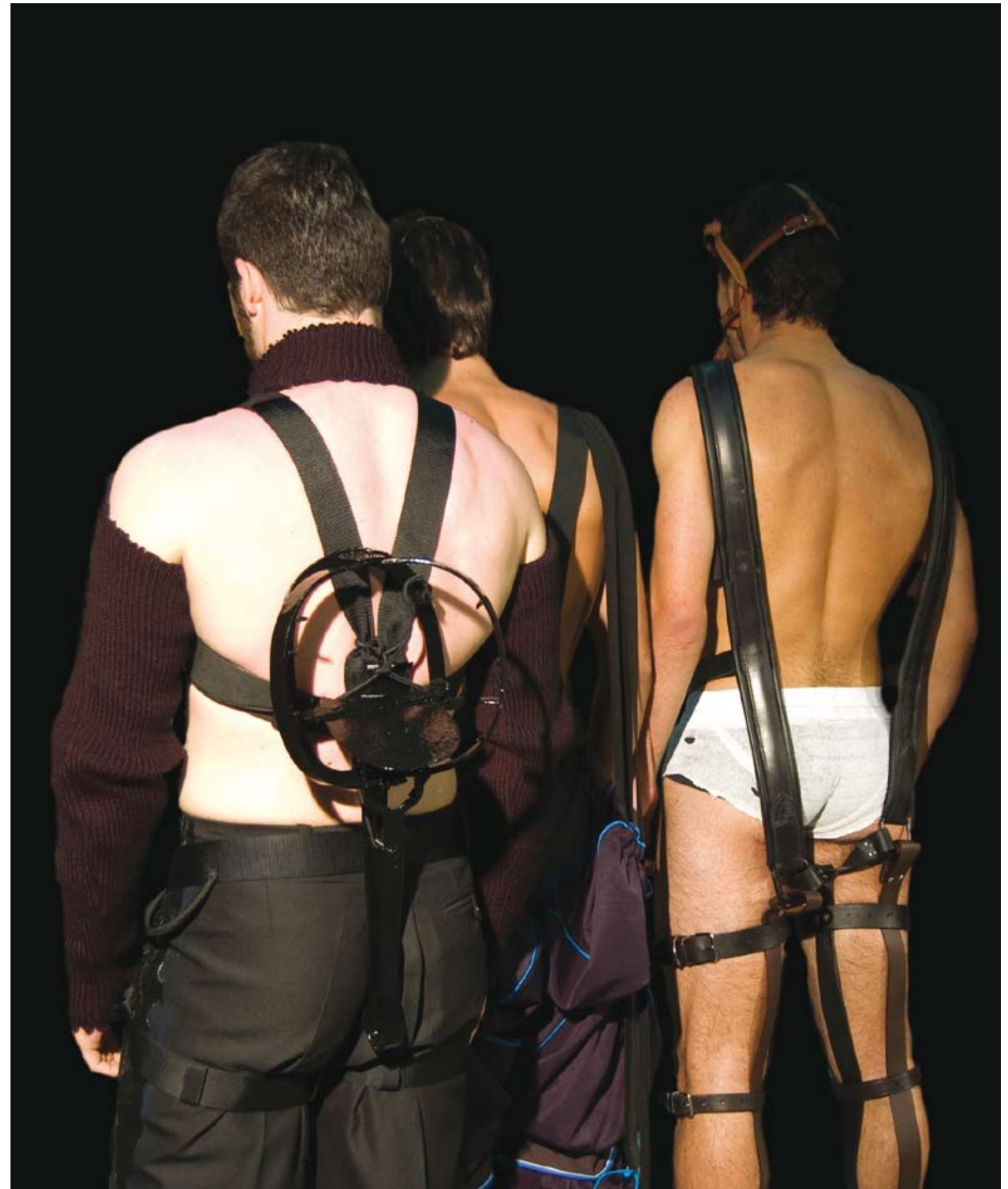


María Fente González. fotografía. fernando suárez cabeza





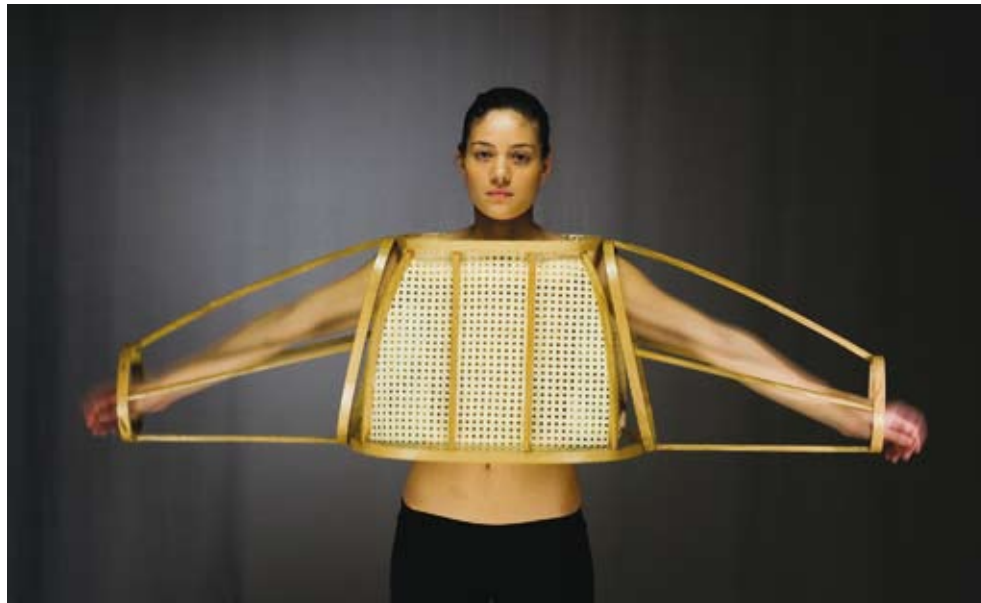
Guillermo Ferreira Casal fotografía. cristina varela casal



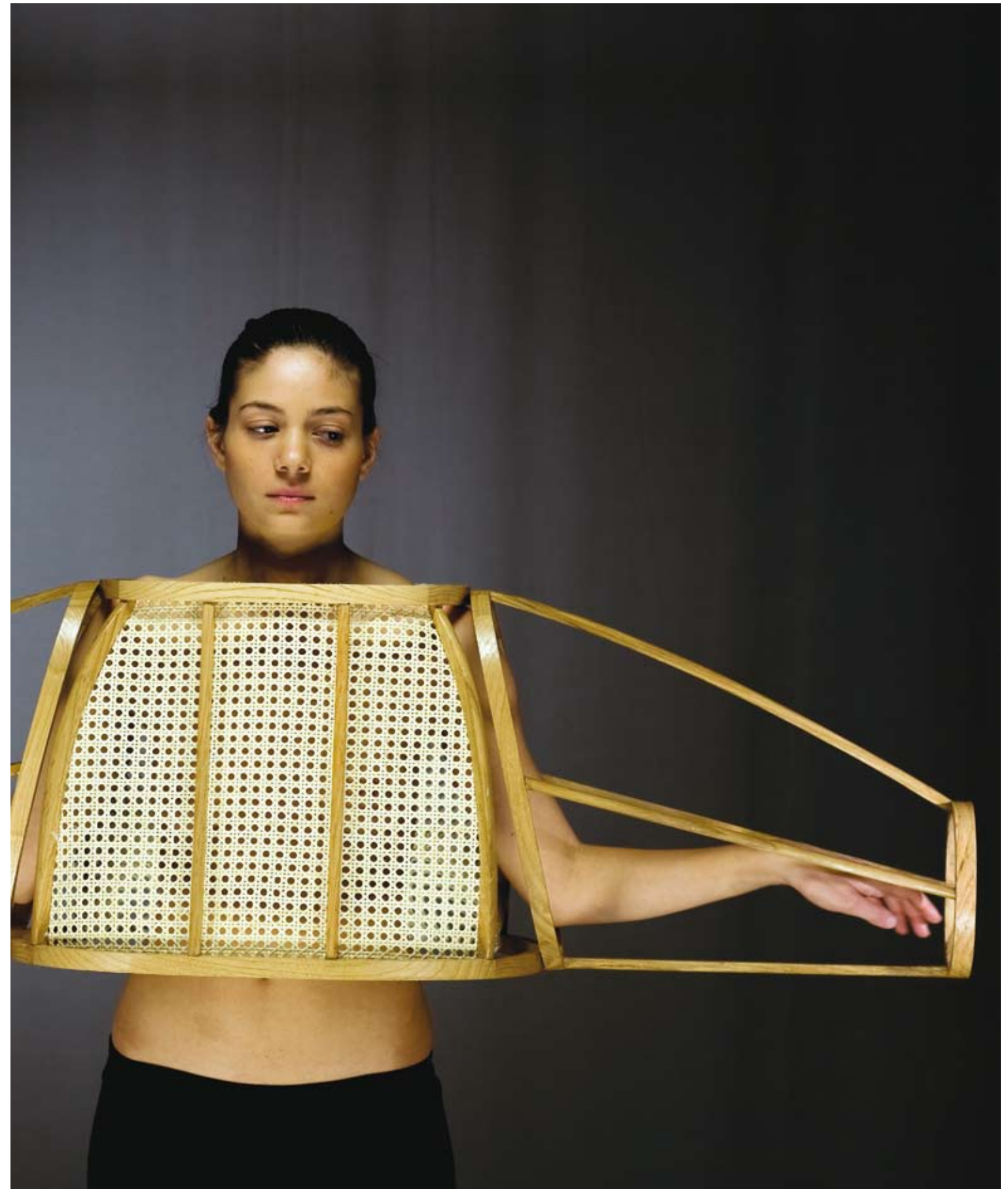


Paula Lages Gamarra. fotografía. fernando suárez cabeza





Alba López Otero. fotografía. fernando suárez cabeza





Andrea Martín Franco. fotografía. fernando suárez cabeza



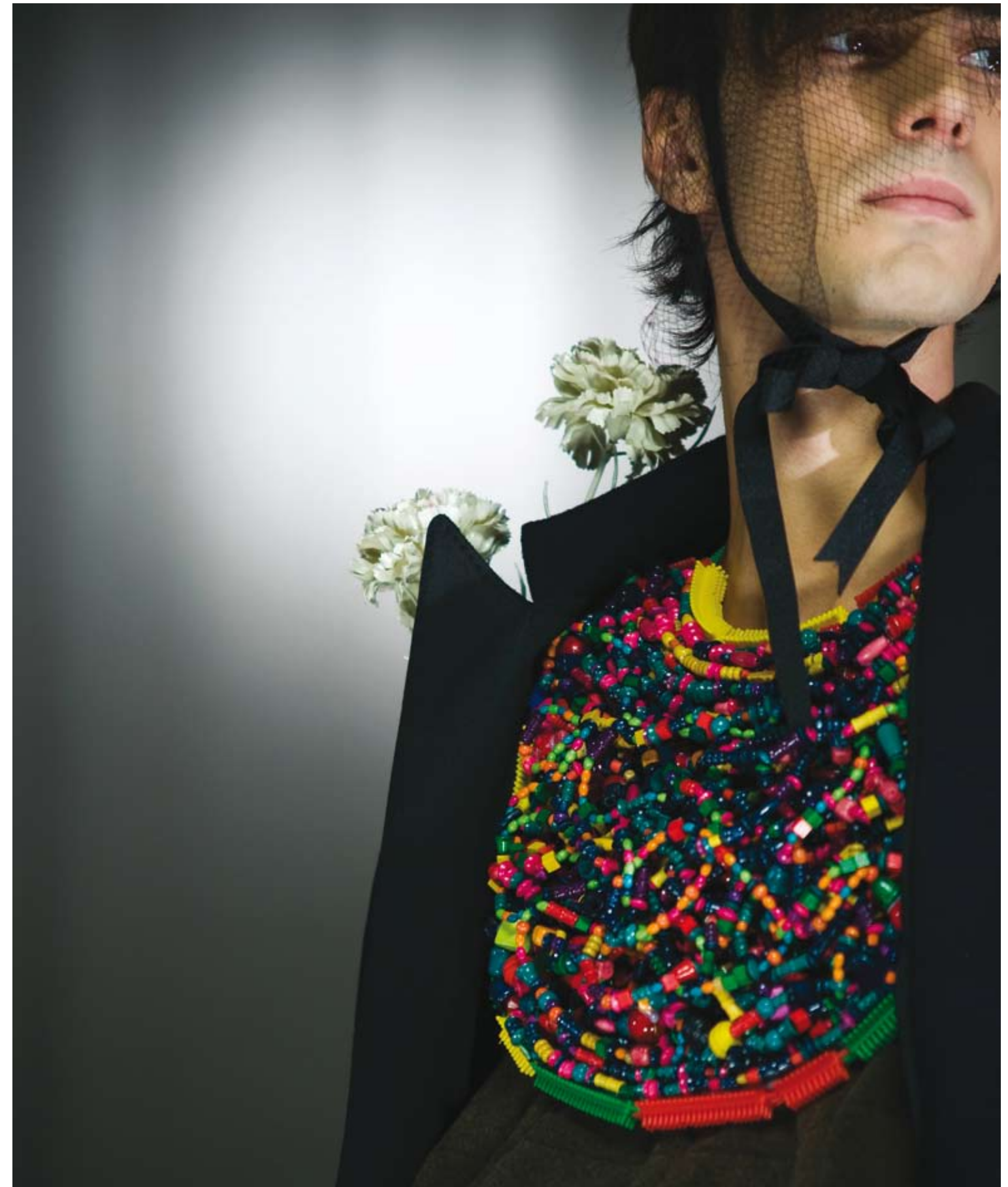


Iria Martínez Rodríguez. fotografía. fernando suárez cabeza





Isabel Mastache Martínez. fotografía. fernando suárez cabeza





Daniel Menéndez Suárez. fotografía. fernando suárez cabeza, daniel menéndez





Carmen Mogo Pichel. fotografía. fernando suárez cabeza





Samantha Otero Hirunrungsri. fotografía. fernando suárez cabeza





Eva Soto Conde. fotografía. fernando suárez cabeza



bulthaup

Introset www.introset.es

ESPONSORIZA “MENCIÓN ESPECIAL DO XURADO”



fotografía julian hibbard

Proyectos
fin de
estudios
**Proyectos
fin de
estudios**

alumnos 2005-08

Hanamichi, o espectador
intégrese no escenario
empatizando có actor.

Marcos Barra Rodríguez



fotografía. david portela. fernando suárez cabeza



“A vida disipada e
viciosa que decide levar
conduciraa a un tráxico
fin nun manicomio, solo e
arruinado”.

Lucía Barreiro Carballido



fotografía. eloy taboada. fernando suárez cabeza



“Grupos de teenagers
aficionados ao rock and roll,
mozos rebeldes que querían
diferenciarse claramente
dos adultos e que seguían a
consigna de non só hai que
selo, senon parecelo”.

Leticia Blanco Hermida



fotografía. josé ángel zabala maté. fernando suárez cabeza. itziar ezquieta



“Foi a primeira dama, non
o glorioso estilo Imperio do
remodelado Salón Vermello,
o que cautivou ó país”
“Jackie era unha muller
nova para unha época
nova”.

Marly Carballal Vázquez



fotografía. marly carballal vázquez.



“Unha muller fría, segura
e que controla todo o seu
entorno pero que á vez é
capaz de converterse nunha
muller sometida, ante o seu
marido e a sociedade”.

María Cerdeira Campos



fotografía. maría cerdeira campos.



“¿Quén non lamentou
perder a inocencia ao
empezar a ter conciencia dos
problemas?”.

Margarita Cuesta Iglesias



fotografía. margarita cuesta iglesias.



O meu ollo descende ata
o sexo da miña amada,
contemplámonos, decímonos
cousas escuras, amámonos
como a amapola e a
memoria, durmimos como
viño nas cunchas, como o
mar no raio de sangue da
lúa.

Noemí Esperón Blas



fotografía. noemi esperón blas. fernando suárez cabeza



“A mariposa en Kimono de seda voa sen alas”
“Maridaxes en perfecta armonía: delicadeza que aplaca os instintos máis primarios; natureza exuberante e desbordada aínda enxaulada en encorsetadas tradicións”.

Agar Fernández Bautista



fotografía. agar fernández bautista.



“Amo o seu mal gusto, a súa saia abigarrada, o seu gran chal renqueante, a súa voz extraviada e a súa frente achicada”

“O agradable detíñase no umbral dese cráter cuíos perturbadores vapores lle incesaban. Paul non removía nunca certos sentimentos da súa alma. Esas capas profundas eran demasiado preciosas e él mesmo temía a súa propia torpeza”.

Miriam García Calaza



fotografía. miriam garcía calaza, fernando suárez cabeza



“Hoxe o glamour das mercancías aparece como a nosa paisaxe natural, alí nos reconecemos e nos encontramos con nós mesmos, cos nosos ensoños de poder e ubicuidade, coas nosas obsesións e delirios, cos desperdicios psíquicos no escaparate da publicidade -verdadeiro espello que nos devolve a nosa imaxe deformada- unha verdadeira suma espiritual da nosa civilización, o repertorio ideolóxico da desinhibición”.

Alejandro González Villa



fotografía. victor moreno.



“Aires de oriente con intención de conservar unha milenaria tradición, aportando novos datos con tendencia futurista que buscan resolver a incertidumbre do que pode ser o mañá”.

Rosa Martínez Isla



fotografía. david portela. fernando suárez cabeza



“Seguiu, seguiu danzando.
Tiña que bailar, aínda que
nas noites máis oscuras os
zapatos a levaban sobre as
zarzas e os rastroxos ata
deixarlle os pes desgarrados,
sangrantes. Máis alá das
matogueiras levou a unha
casiña solitaria, onde ela
sabía que vivía o verdugo.
Golpeou cos dedos no cristal
da fiestra e chamou” HANS
CHRISTIAN ANDERSEN,
Los zapatos rojos.

Paula Montoto Blanco



fotografía. david silva fernández. fernando suárez cabeza



“(…) aprendera a dormir
desperto un soño que coloca
a un fóra de calquer alcance
e confire ós obxectos o seu
auténtico sentido (…)”
JEAN COTEAU, Les enfants
terribles.

Marta Montoto González



fotografía. david silva fernández. fernando suárez cabeza



“Un espello recrea o mal do mundo, cando se rompe un pequeno pedazo toca o ollo de Kay e outro o seu corazón”.

Eva Núñez Gómez



fotografía. j. criss fotografía publicitaria y retrato. fernando suárez cabeza



“Unha de dous: ou o
home foi creado a imaxe e
semellanza de Deus e entón
Deus ten tripas, ou Deus non
ten tripas e entón o home
non se lle parece” MILAN
KUNDERA.

Ana Pérez Valdés



fotografía. fernando suárez cabeza



“Arrancaron o lume da
arte da man dos deuses e
entregárono do ós humildes
mortais”.

Lidia Poza Piñeiro



fotografía. lidia poza piñeiro.



“O recoñecemento e a comprensión de necesidade era a condición primaria do acto creativo. Cando as persoas cren que teñen que expresarse no nome da orixinalidade per se, a creatividade adoita a fallar. Só cando un se mete no problema, e ese problema faise patente, pode prevalecer a creatividade”
CHARLES EAMES.

Bruno Rodríguez Torres



fotografía. bruno rodríguez torres. fernando suárez cabeza



“Temos no noso interior un mundo de conto grabado no recordo”.

Beatriz Soto del Palacio



fotografía. ramón vaquero. fernando suárez cabeza



esdemga en
elego de pasarela
cibeles
noovo festival
premio loida
tesoira certame
galego de creadores
novos de moda
trieste it's seven
international talent
support

“elego
de pasarela cibeles
5ª edición”

**alba blanco
menchu mora
amai rodríguez**





“noovo festival
premio loida”

paula solveira e mónica bastón
esther lebrato
paz villar

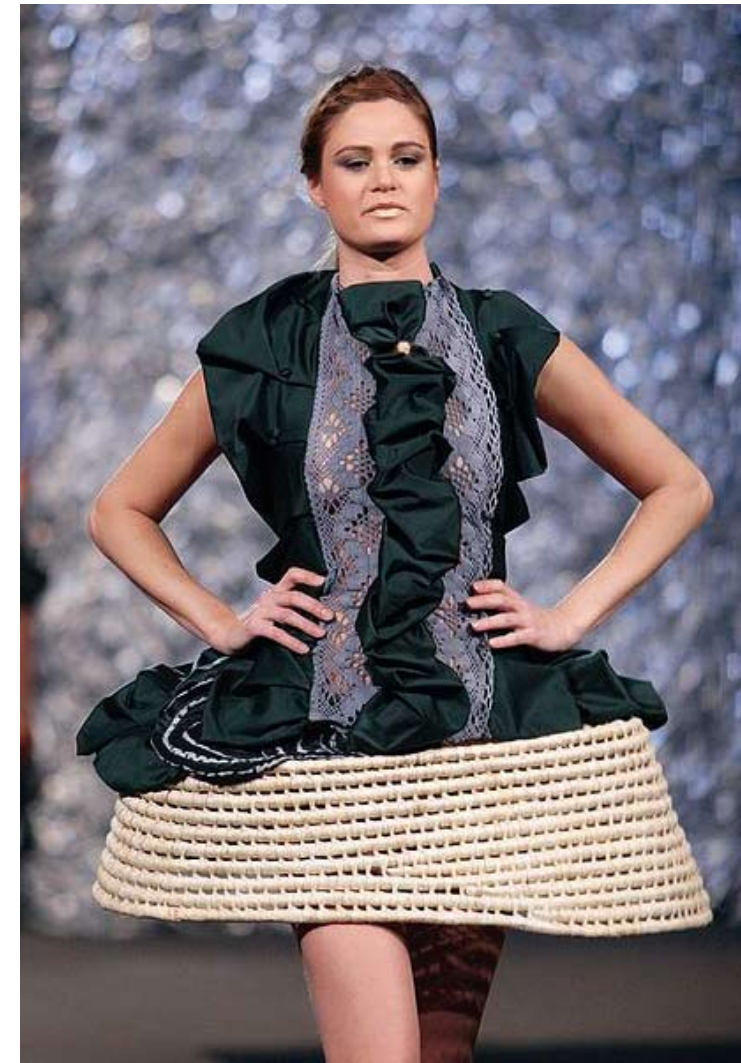




“tesoira
certame galego
de creadores novos de moda”
2006 e 2007

sarai fernández
rosa martínez
lidia poza





“trieste It’s seven
international talent support
fashion, accesories, photo”

amai rodíguez



menção fin de estudos

esponsorizada por

atexga

asociación

textil

de galicia

aipclop

asociación

de industrias de punto

e confección.

lugo,

ourense

e pontevedra



proxecto sarai fernández marqués. fotografía javier herranz. **debut07**

On the relationship between music and plastic arts

Román de la Calle

-- I --

When, for many and varied reasons, I have had to reflect upon the interplay of relationships between the different domains of artistic creation throughout art history, I have never failed to be struck by the inevitable mediatory/regulatory role, played, in one way or another, by the spoken language in these exchanges. After all, historically, language has been the true sentry at the gate, persistently keeping watch over the narrow pass that must be crossed leading to these shared “interartistic” communications.

In truth, it is as if reason -directly incarnated by language- had set out to demand and reserve the implacable right to supervise, from both near and afar, any possible dialogue that may arise in the realm of Fine Arts, regulating the approaches between the different artistic manifestations, even at times when hybridisation, nomadism and transtextuality have managed to acquire their naturalisation papers, as is the case of the complex situation in today’s contemporary artistic scene.

What’s more, if any one of these many historical exchanges between the arts has enjoyed a very special kind of prestige and boasted the highest common support, as a

model of intervention, we must admit that the long shadow of language has always been involved in this interconnection, in full force and with an astute position.

(a) In this way, the validity -for centuries- of the old Horacian motto (Verse 361. Epistola ad Pisones) “ut pictura poesis” has, without a doubt, marked the many different interrelations that have evolved in the domain of Fine Arts. In fact, for centuries poetry, everywhere, has penetrated the interstices of the visual forms, which amount to the “sensitive manifestations of these ideas” incarnated by language and channelled through this pluralistic heritage -the sum of colours, forms, volumes and textures- in which the plastic arts are undertaken, consolidated and transformed.

Language and images have always been in frequent contact, but this relationship has been none too easy and often fostered on an institutional level. And in this framework the clash between subordination and autonomy has been constant, intense, and not always pacific.

(b) Of course, the same may be said of the model “ut poesis musice” / “ut musice poesis”, whose trump card has perhaps historically been the extensive subjugation of music to poetry -the latter being converted

into the recited word -thus consecrating, in this strategic and functional manner, the clear predominance of the spoken language over all of the other modalities and typologies of sound.

Not in vain has the semantic nature of words found a way to impose and foment their own exemptions on the strict musical syntax, thus carrying out the functions of logos (sometime transformed into words, sometimes retained as a thought) and regulating any possible tensions that may have arisen between the plane of sensitivity, emotivity and the rationality.

Remember, for instance, how at the very threshold of modernity and even during the Age of Enlightenment both “the aesthetics of the ratio“ and the aesthetics of the délicatesse” struggled, in their theoretical endeavours and practical ambitions, to reveal the keys regulating Fine Arts, either from a rational standpoint or from the point of view of sentiment. However, in both cases, the immediate reflection of the mirror of reason as well as emotion only showed the priorities and the specific scope of the forces of communication, expression and reflection of the word over any other artistic means and spheres, the latter being subjected to their metalinguistic advice or dictates, depending on each case.

(c) However -and all of this must be judiciously weighed-, also at this time when modernity was opening the way to the display and recognition of strictly human values and possibilities, in the ever complex world of arts, we come face to face with a double vision, in a gradual quest to discover -from the plexus of the possible relationships between them- a kind of leadership, starting from their respective trajectories and contributions.

To a certain extent, the display of the theorisation of painting -the suggestive world of the image- is confronted with the fact that it can open up and look selfishly towards the dominion of the word, thus following the consolidated imperative “ut poesis pictura”. Theatre -like recited poetry- would become the model of this regulation, the pole attracting a certain interartistic unit, in which the word is visible and becomes a speaking image and even a painted image. A Tableau vivant, that speaks and moves on the scenario of life, because all of life is transformed and intensified in a shared performance.

The quest for “la poétique” -the definition of the rules of the poetic formula--is extrapolated from the context of literature and rhetoric and applied to the other artistic spheres and, once again, the theory of art

joins hands with artistic practise, comprising a strong vademecum of standardizations. This is how the world of images should approach, in another turn of the screw, the world of word. The ever vigilant shadow of the image is intertwined with words. Or to say it clearly: words become the inseparable shadow of images. The essential values expressed by painting through values that are sensitive and formal need to be translated with words. They are painted words.

But neither are we lacking in approaches which, from the realm of painting, aim at the domain of music, interpreting it as a genuine ensemble of relationships- like the refined context of semantics, like the maximum model of the purity of formal connections and the paradigm of the triumph of form and unity. It is curious to note that for many theorists, architecture and music share a common heritage and from this nucleus they try to approach the keys to the general specification of art and to experiment with the viability of a possible poetic formula, one that does not coincide with the tolls imposed by the priority of words. This is also why the world of image, for its part, tends towards this differentiated orientation: “ut pictura musice” as a didactic formula whose operation will attempt to adapt to the strategies of that of “ut musice pictura”.

Oftentimes sufficient attention is not given to the monitoring of this -possible- double modelizing course as compared to the one historically found by the plastic arts. However, both on a practical level -with the development of the pertinent artistic manifestations- and on a theoretical level -with the formulation of the respective “poetics” and their aesthetic justification- this duality is not, by any means, trivial to the history of painting.

Metaphorically, we might say that two spirited steeds have succeeded in dynamising and guiding, diachronically, the chariot of the images: poetry and/or music. While at the same time, between them there is a closely-woven framework of debits and commitments. Poetry (as the word) united with music. And music suspiciously indebted to the hidden jurisdiction of the word, converted into poetry¹.

1.- When we refer to the formula “ut pictura musice” we place special emphasis on the pure or absolute nature of music, regardless of the implications of any of the extramusical references (texts, descriptive titles, associations with nature). In other words, we are dealing with instrumental types of music with no descriptive intentions or explicit suggestions. We must bear in mind that over the course of the entire 19th century there was a long, drawn-out struggle between supporters of “pure music” and the defenders of “descriptive or allusive music”. Historically, the old model of the natural origin of music strongly influenced the theories of the perceivable imitation of nature. To confront this, in the 20th century, it was human work and only human work that dared to revindicate the creative and constructive aspect of artistic works. The model of pure and absolute music, separated from extramusical references, would be fundamental to the plastic arts and their autonomy from literary references.

If we continue and devote ourselves to the task, we see that the elaboration of the images to the model of either one of the options, the results, demands and communicative possibilities derived from all of this, will never, by definition, be the same. Between the time-honoured model of “ut pictura poesis” and the experimental viability of the poetic formula of “ut pictura musice” we are faced with a dual challenge, in view of the investigative exercise involving painting, despite the fact that we already know the outcome that art history has in store for us in both senses and options.

-- II --

The confrontations between music and painting over the course of history have, by no account, been unusual and the fact that this is still attempted on an experimental basis continues to be a kind of recurrent challenge, maintained in the context of culture. Obviously, this risky operation of setting up contrasting effects between music and plastic arts, borders, at the very least, on thorny territory. Indeed, A Horacian wall of brass² -Hic murus aheneus esto- marks the drastic separation between the nature of the

2.-.- The classical reference to the “wall of brass”, as something that is taken for granted and assumed to be an insurmountable rule / principle, is well known in Horace Epistles I, 1: 60-61 as well as in the Odes III, 3, 65. In art theory the “murus aheneus” is taken as a recognised expression of a specific standard that has been duly laid down. Therefore we have used it here as the definitive borderline between music and painting.

two domains. The first is fully visual, while the nature of the other realm is not at all visual; rather it is fully sonorous³. However, having now established the natural existence of the wall, what strategies can we use to climb over it, at certain points along the way? In other words, under what premises and conditions has a certain convergence between music and plastic arts been viable? What kinds of poles have been used to try and leap over the “murus aheneus”, experimentally speaking?

We will examine this more closely by drawing up an outline of the formulas on which, in our opinion, it would be feasible -today- to base the possibility of relating music and painting, crossing / transgressing their respective borders, i.e., leaping over the brass wall of their corresponding natures.

It must be very clear to us that, on the one hand, we have the associations between painting and music presented (a) as external points of convergence -meaning that they respect the very existence of music as sound and the existence of plastic art as visual- but, also showing evident adjectival and peripheral convergence points, as is the case of the “interplay of the bifronted evocation between visual and sonorous images” or the

3.- We must remember that music is an autonomous and complete message, which in principle, has no need for any extra-acoustic help or justification.

thematic conversion of the sonorous world to serve plastic action”, as often happens when painting or sculpture dedicate their works to immortalising important figures (composers, performers or singers) who stood out in the world of music in portraits, to depicting past musical events (concerts, operas, ballets) or to the detailed representation of instruments either allegorically or for purely descriptive purposes.

A very different approach must be taken to describe the realm of the associations between image and sound that are still being consolidated (b) as external convergence points, but which, even respecting the very existence of music and the specific existence of the visual domain as independent structures, contrive a deliberate superimposition or structural parallelism, in order to produce, as a resulting effect, a homogeneous intellectual artistic complex. And in this case, a new entity -“the understanding of the argument”- is profiled, capable of including the musical forms and the plastic forms, on which a new parameter will be built, seeking out the scenographic dream of the complete work of art. Nor should we relegate here the role played in the crux of this argument -which dialectically crowns and externally unifies the superimposed structures (musical and plastic)- by poetry, language, the argument,

emotivity or thought as key determining factors in certain kinds of mediations.

Lastly, beyond the external convergence points (whether they may be adjectival and peripheral or more related to the superimposition of structures which are inherently independent; but unified by the parallel mediation of poetry) we must point out the existence of -perhaps- the only / authentic way to surmount the wall of brass that separates the two worlds: (c) this would involve truly achieving the feasibility of some type of internal convergence point, giving free passage to the fact that music crosses the border of plastic arts and, to do this, music will have to construct itself visually; for its part, *mutatis mutandis*, the realm of plastic arts, in turn, will have to surmount the wall of music, incorporating and fostering, in its very heart, parameters that are typical of sonority.

In this way, regardless of the possible evocations, remembrances, homage and the studied superimpositions and structural parallelisms, clearly we are dealing with the realms of “visual music” and/or “sonorous plastic art”. And the real convergence point will have been carried out by demolishing -at least in part- the guarding wall.

Now, let us take a closer look at each of these three formulas briefly outlined above.

(a) Let us begin from perhaps the most externalist perspective, examining what may be termed the “evocative stage” of the possible convergence points between the two artistic spheres.

In this way, we have, on the one hand, the well known fact that the sonorous complex of a musical work may evoke certain visual images. Or, the opposite situation whereby a pictorial work may be attached to or culturally linked to certain “sonorous images”, also through evocation or association. In many cases, we -on the receiving end- may be helped by the titles of the “compositions” themselves, if they provide a minimum amount of descriptive or connotative information on these convergence points and evocations.

In reality we must admit that we make use of clear metaphoric expression when we say that a specific musical work reproduces -imitates, translates, transforms or evokes-for example, a painting (visual domain) into sounds, or that a painting carries out a similar transformation (translating / visually imitating) certain effects produced by a musical piece.

Such evocative associations cannot be controlled -either by the author or the receivers- and they lack authentic roots in the corresponding visual and/or sonorous

phenomena. They are, at most, decidedly adjectival and peripheral. But, let us take an even closer look.

What do we really mean by this in relation to the processes and tasks developed by the respective artists involved, when considering a composer and/or painter?

1.- Sometimes we affirm the notion that the musician and/or painter has taken inspiration from a specific painting / musical piece, when creating / composing their respective works. In other words, the works, transformed at different points of departure, have caused, the authors to feel, more or less, certain impulses / “creative” states, which, in consequence, have led to the composition of the resulting artistic work.

2.- At other times perhaps we prefer to believe that the musician or painter behind these aesthetic experiences has attempted to give an analogous description of visual images or sonorous images; i.e. to produce musical imitations of visual suggestions converted into sonorous experiences, or visual imitations of sonorous suggestions converted into visual experiences⁴.

⁴ -> Here we may refer to the synesthetic correspondence between music and painting, which so pleased Kandinsky, Kupka and Mondrian (the latter in the modern form of jazz). In contrast, Klee was not satisfied only with synesthetic experiences, since the relationship he established between painting and music were, above all, of a structural type (structural parallelisms between the two domains and basically showed a philosophical temple.

3.- On other occasions we merely limit ourselves to stating that the musician and/ or painter has, in some way, identified with certain intimate circumstances and experiences, forging a kind of common spiritual atmosphere.

This adjectival and peripheral character of the concomitant evocations between music and painting is quite clear in the sense that in these cultural dialogues, the specific plastic dimension of painting never ceases to be strictly visual, while, by the same token, the sphere inherent to music is still eminently sonorous. Hic murus aheneus esto. They are two worlds and they communicate substantially, if not through perhaps unpredictable, confused and infinitely varied form, by means of the active fantasy of the listener / viewer.

But in short, with such explanatory formulas, the most we would venture to suggest is some possibility of interpretation, which, of course, would not exclude many other different readings -different and even radically contrary or alien- of the same artistic phenomena.

(b) Is it possible to present another formula that differs from these evocative interactions, which we have referred to as an initial resort, in our investigation of these points

of convergence between the pictorial and the musical sphere? Is it possible to open up a link in the wall that would point to the possible existence of some correlation between the structures of the respective works?

Obviously our immediate answer would be to say yes, such a formula does exist. Historically it has been recorded under the names of opera, musical drama, melodrama or “ballet”, as a mixed type of entertainment, where the visual structure and the sonorous structure are superimposed on the stage. However, we must not forget that the two structures are independent, despite being well coordinated to produce, in parallel fashion, a set of receptive experiences that are homogeneous⁵.

It could be said, in this case, that the visual world and the sonorous world form an effective common bridge, linking the two and sheltering them simultaneously, with the unitary results of the overall work depending on the extent of the superimposed structures. The coherence of the intellect, i.e. the

5.- We could make a distinction and summarise the elements that make up a “complete work of art” as diverse and heterogeneous. The first element would be “the theme or the dramatic story line” taken from mythology, legend or epic literature. Another element would be the “text” which would define the situations and specific facts related to the action. The third would be the orchestra, the interpreter of the “infinite melody”, of a musical discourse always moved by the dramatic idea and its transcendence. The human voice would hold the fourth position. The fifth place would be allotted to the stage as a whole (stage settings, costumes, characterisation, lighting, stage direction of the actors). Finally, the “complete work of art” requires its audience and atmosphere.

“argument” or the sequential nature of the ideas conveyed by language would become a dialectic mediator of this superimposition of sonorous and visual structures, enabling an astute and aesthetic debate to take place between the two artistic worlds we are dealing with here, perhaps after the never-ending quest for the Gesamtkunstwerk, of the complete work of art.

(c) Lastly the crack in the “murus aheneus” would, in fact, involve a review of the parameters inherent to music and/or plastic arts. Not in vain would the “specificity” of each of these two worlds -musical and pictorial, under examination here- be thus overcome / transgressed. And sonority would not be the only material component of music, nor would visuality / plasticity continue to be an appropriate redoubt of painting.

Certainly today, the topics that we mentioned earlier, hybridisation, nomadism, and transtextuality have become the basic features of all artistic expression. Is it not true that poetry constantly seeks to approach plastic arts and the world of musicality?⁶ And from this perspective, it is possible to understand the history of how the plastic arts have invaded music and

how music has invaded the plastic arts. Will visuality complement or replace sound in this so called “visual music”?⁷ Will sonority complement or replace the visual in this amazing “sonorous plasticity”?⁸

No doubt the introduction of a visual element in music and/or the use of a sonorous element in the sphere of plastic arts clearly implies the hypertrophy of the known value, in each case, towards a temporal organisation. It is the time factor that is broadened to include visual elements in music and to add the presence of sounds in the plastic arts.

Expressed succinctly, “the barrier / the wall, in this way, is still standing and music can be made with visual elements as long as they meet these two conditions: they must be organised in time and abstract”⁹. This is how a musical work can be approached with plastic elements, since all imaginable things can become a part of these types of works, ranging from the performers themselves, all manner of objects and even the context. Therefore, the musical sphere is rooted mainly in the combination and selection of these elements and they must follow, interrupt, juxtapose one another, changing

7.- Other models of this “visual music” that must be cited as models are the works / interventions of the Group Zaj.
8.- Perhaps one of the most outstanding examples today of this “sonorous plasticity” is the the artist, Francisco Orts, from Valencia and his well known works.
9.- It must be remembered that abstraction does not exclude symbolism.

6.- We cite the numerous and constant works of Bartolomé Ferrando only as an example, adhering closely to our field.

and seeking recourse, in other words, they must behave exactly like the sounds in a traditional musical piece.

The plastic arts have also made an effort, in their experimental manifestations, to incorporate the temporal organisation into their own structure, by means of changes, movements and elements of action. It is a question of the growing interpenetration of space and time in art. And not in vain. If music, which clings to sound, has felt the penetration of a terrible fear of the plastic deep in its very constitution, the plastic arts have also felt the anguish inflicted by the presence of temporality in a world where spatiality and fixation were the predominant factors in its structural immobility.

It was necessary to create spheres of plasticity in movement, in which time is integrated as in music. This leads to the development of an “internal time” in which visual events, depending on their number and quality, determine the variable densities and tensions.

Why not convert the process of the execution of a painting into the work itself? The action of painting a work of art, which is indeed fully subjected to temporal organisation, may be assumed “musically” and become the “performance”, in a kind of “musical

theatrics” which never ends, an open-ended game of over- painting.

Temporal organisation is also interrelated to the activity of sculpture, transforming the pieces into instruments of musicality, through the intervention of computers which detect and convert movements and/or variations of light into sounds.

In any case, as we have seen, the wall that defines the specific nature of artistic phenomena -in their internal sonority or visuality- may be transgressed only at the expense of changing the standards of the existing specificities in these media. And these intermittent dialogues -where the hybridisation between music and the plastic arts is considered admissible and the contaminating adventures between the two domains are deemed satisfactory- are just more indications of the absolute necessity of establishing new games, of reviewing old frontiers, of penetrating into intercultural contexts, with the audacity and calmness needed to take a step forward. This is, without a doubt, a world of complete experimentation that is being unveiled before our eyes.

Moreover, is it not true that any step forward always begins with a simple game, as a challenge, summoning those who only later

will follow the practical results and the mass produced consumption?

“The only thing that would make me happy was what was forbidden (in the processes of artistic creation)” wrote Paul Klee in his diaries¹⁰. And the declaration of Pierre Boulez followed suit “What I am seeking to do, ever since I became aware of the existence of the wall -or rather, a series of walls- is to somehow knock these walls down. The “wall-building” factor is, for me, the death of all things. To be effective, everything must penetrate everything else”¹¹. John Cage also said “I am in favour of multiplicity, of disperse attention and decentralisation. So I am on the side of individualistic anarchy”¹².

To what extent do the relationships and convergence points between music and the plastic arts -when, in fact, they appear drastically- imply that there is an attraction for what is prohibited (Klee), knocking down the “*murus aheneus*” to foster total interpenetration (Boulez) and a certain anarchy always in favour of multiplicity and decentralisation (J. Cage)?

10.- Paul Klee: *Diarios 1898-1918*. Alianza editorial. Madrid, 1987, page 28.

11.- Pierre Boulez “*Liberar la music*” epígrafe 60 de *Puntos de Referencia*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1984, page 452. This is, without a doubt, a relevant text in which he discusses the idea that has provided the guidelines of his artistic life.

12.- John Cage in Richard Kostelanetz *Entrevista a John Cage*. Ediciones Anagrama, Barcelona, 1973, page 28.

This is the question that we hope to have lightly touched upon.

Fashioning Art

Román Padín Otero

This so called theme, “Fashioning art” consists on an analysis of the fashion pictures which create a novum in contemporary aesthetics. Based on the cooperation of the couturier, the photographer, and their muse, a totally outrageous new scene is eventually often produced relying on the cooperation of these three characters within the fashion language.

The fashion system deals today with the interpretations of the concept of luxury. Luxury has always existed in several manifestations, but fashion, that system based on “watching and being watched” relying on the dialogue among couturier, model and clients, exists only after one hundred and fifty years. It’s origins may be dated on the time of Napoleón the Third and Eugenie’s, the Second Empire in France.

Industrial revolution in the United Kingdom developed in grand the textile sector among others manufactures. While British based their growth on mass production French did the investment to develop their luxury sector of fashion goods and also alcohols and cuisine.

Main actors in this theatre of fashion were the emperors themselves by participating in the leading roll of balls, defiles and any other social or institutional receptions.

The empress became besides, first client and muse of the so called first couturier in history, Charles Frederick Worth. This man, who signed textile creations for the first time in history, also invented the catwalk and conceived original models to dress his clients. Before Worth, fashions would be named after a monarch, after him dresses and styles are entitled after the designer’s logo. As first client of Worth’s style, the empress was many times portrayed wearing gowns invented by the couturier. And it was her court artist Francisco Xavier Winterhalter who came to be the first “fashion picture maker” of history.

So far the dialogue among Eugenie as muse, Worth as couturier and Winterhalter as fine inventor of the sublime atmosphere to surround Worth’s style, made the basis of our contemporary “fashion system”. Today for instance, when we see a portrait of Linda Evangelista by for example Steven Meisel wearing a Prada gown, we face this grammar of the fashion way of life. Couturier- photographer-model-clients. Along the twentieth century other couturiers cooperated with photographers or illustrators to conceive their peculiar universe. Poiret was the man who dressed the first decades of the last century and he collaborated with artists such as George Lepape to publish his fashion books.

Chanel was the designer who gave freedom to the body and the iconography of her house has been based ever since in the idea of “theme and variations” of the own image of Coco Chanel.

Yves Saint Laurent is the man who dresses the second half of the twentieth century and his universe has been constructed with the cooperation of the main photographers of all times. Fashion pictures signed by Richard Avedon, Jean Loup Sieff or Helmut Newton, have transferred into Saint Laurent’s public image all the artistic ideals that inspired his creations and give form therefore to the universe of the couturier.

Last but not least, Herb Ritts or Bruce Weber with Versace have also created the most singular universe of cooperation among a couturier and a photographer based in this case in the idea of “pornchic”.

In all these publicity universes we find an aesthetical novum. These fashion shots offer something never seen before in the collections of the couturier and show also something non recognizable in the previous pictures of the photographer.

On late years the figure of the couturier photographer has appeared. Creators such as Thierry Mugler and Karl Lagerfeld, have

not only settled themselves with the crayon designing gowns, but have also installed themselves behind the camera to do their own fashion pictures. They are so far the ultimate example of the so called “fashioning art”. When fashion settings become mythic giving us the desire of being drowned in those idyllic spaces, we are in the field for “fashioning art”.

